Antonella Cornici

MONOLOGUL SHAKESPEARIAN ÎN SPECTACOLUL ROMÂNESC (1990-2015)



Presa Universitară Clujeană

Antonella Cornici

MONOLOGUL SHAKESPEARIAN ÎN SPECTACOLUL ROMÂNESC (1990-2015)

ediție revizuită

Antonella Cornici

MONOLOGUL SHAKESPEARIAN ÎN SPECTACOLUL ROMÂNESC (1990-2015)

EDIȚIE REVIZUITĂ

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ
2024

Referenți științifici:

Conf. univ. dr. habil. Ioana PETCU

CS I dr. Gabriela HAJA

ISBN 978-606-37-2142-7

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro

Cuprins

Cuvânt-înainte

Opțiunea tematică a Antonellei Cornici este de două ori temerară: prima dată, deoarece este vorba despre monolog, subiect rar abordat în lucrările de specialitate; apoi, fiindcă cercetătoarea se avântă pe un teren (mereu) minat – opera marelui Will.

Lucrarea lămurește, încă de la început, asemănările și deosebirile dintre monolog, soliloc, one man show, stand up comedy și monodramă. Într-o perioadă a aglomerărilor bibliografice și a glisărilor sinonimice, devine anevoios să desparți termeni suprapuși (derivați, conecși), particularizîndu-i univoc.

Evident, o lucrare, nu poate include toate marile monologuri. Antonella Cornici s-a oprit la cele existente în Hamlet, Regele Lear,Visul unei nopți de vară, Macbeth și Richard al treilea.

În cazul celei mai comentate piese a teatrului universal, autoarea reamintește unele interogații ineluctabile, după părerea noastră: nebunia lui Hamlet este regizată? („A fi sau a nu fi nebun, aceasta-i întrebarea!"); sau: „Cine vede acest duh? Toată lumea sau numai Hamlet? Publicul?". Se glosează mult, pe tema Hamlet: am citit cu interes aceste opinii și fiindcă avem feeling pentru marele brit, și pentru că autoarea știe să aleagă, dintre sutele de gânduri posibile, pe cele acroșante. Un alt exemplu: „Ce ar putea fi putred în Danemarca? Crima săvârșită? Nebunia prințului – care a devenit o reală amenințare pentru cuplul regal sau chiar prezența acestei fantome?". Și vorbind despre celebrul monolog, așa cum apare el în

montarea-testament a lui Vlad Mugur („toți actorii învață replicile monologului, mai puțin Hamlet"), autoarea face o remarcă de finețe: „Chiar dacă scena monologului a fost metamorfozată, undeva, în conștiința publicului, textul rămâne al lui Hamlet".

În capitolul destinat Regelui Lear, autoarea, pornind de la un comentat spectacol bucureștean readuce-n discuție problema contemporaneității teatrului shakespearian: montarea lui Andrei Șerban propune ca harta să fie a României, iar unele discursuri amintesc seratele lui Adrian Păunescu, ori emisiunile televiziunilor comerciale. Aici este inserat un binevenit citat din John Elsom: „Ce înțelegem prin contemporan? Este un fel de raport între două momente, unul pe scenă și celălat în afara ei. Unul este momentul locuit de actori, celălalt este momentul locuit de public./.../ Cînd cele două momente sunt strîns legate, atunci Shakespeare este contemporanul nostru".

E momentul să continuăm interogațiile lucrării: apelarea la procedee folosite în spectacolele de revistă, conferă „atractivitate" unei montări semnate de un mare regizor? Distribuția eminamente feminină aduce o notă de originalitate spectacolului? Teamă ne e că nu. Și aici merită remarcată atitudinea critică a cercetătoarei, care nu o dată și-a arătat rezervele față de gânduri regizorale nemotivate. Ba chiar, am spune, am fi vrut ca această atitudine să fi fost și mai prezentă.

Despre Visul unei nopți..., poate cea mai jucată piesă a marelui Will, în România, comentariile stârnite par și mai numeroase. O să mărturisim că și-n acest caz ne-au interesat analizele spectaculare, nu shakespeareologia. Și o să semnalăm atitudinea lui Victor Frunză, autorul a trei spectacole diferite cu Visul, remarcată de regretatul Mircea Ghițulescu: „Faptul că regizorul nu ne-a oferit /în a doua

montare a piesei – n.n./ o copie este de o moralitate neobișnuită în lumea lacomă a teatrului și, în plus, semnul unei intense preocupări intelectuale"

După ce am discutat despre actualizările ...localizante ale lui Șerban, vine rîndul inovațiilor ieșene ale lui Radu Afrim să ne îngândureze: „eroii au aici priviri rătăcite, ochi încețoșați, fum, alcool, muzică, și instincte gata să explodeze. Puck aproape că nu există. Aparițiile meșterilor aduc în prim-plan conceptul de teatru-forum, ori aluzii la premiile UNITER". Și? Ce cîștigă publicul din aluziile, cvasi/criptice, la teatru-forum, ori UNITER? Credem că-n Shakespeare n-au ce căuta „glumițele": sunt destule texte dramatice care pornesc de la Will în care Demonul parafrazei și-al accesibilizării își exhibă șarjele...Unele idei din spectacolul ieșean (în loc de pădure este Clubul Forest, îndrăgostiții-și pierd nu doar capul, ci și identitatea sexuală, DJ Puck mixează muzici și...destine, barmanul Oberon oferă „prafuri", Helena își schimbă sexul), parcă au noimă. Cum zicea un critic citat, „din păcate Radu Afrim nu a știut unde să se oprească" . Chiar dacă spectacolul se adresează publicului tînăr, nu vedem de ce ar fi scutit de logică. ȘI MĂSURĂ! Vîrsta înaintată are și compensații: am avut șansa vizionării unei montări perfecte cu Visul, la București, în 1971 – era spectacolul lui Brook. GENIAL! Și tot cam atunci, am văzut Visul lui Vlad Mugur: minunat! Comparațiile-s neloiale, poate, dar axiologice...

Un personaj shakespearian comentat, de asemenea, este Bufonul. În Lear, în A douăsprezecea noapte, și-n celelalte piese în care purta alte nume (antemergător – vestitul Arlecchino).

Ar mai trebui să apreciem în lucrare inteligenta alegere a citatelor, ori expunerea ideilor personale; cîteva exemple: „Între un spectacol prăfuit și unul provocator, îl vom alege pe ultimul.

Întrebarea este care ar fi cel prăfuit, cînd toate montările din ultimele două decenii sunt moderne?".

Sau: „Visul lui Afrim a însumat mai multe cronici teatrale, decît reprezentații!"

O lucrare atât de ambițioasă, nu va putea să nu stârnească și rezerve.

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu

Introducere

Dintotdeauna, monologul shakespearian a fost prezent în repertoriile actorilor, a constituit începutul în construcția colajelor de texte pentru spectacolele de tip *one man show*, dar s-a dovedit a fi și un moment dramatic nu foarte simplu de rezolvat. Datorită configurației sale (discursul unui singur actor), a cauzat uneori dificultăți conceptului regizoral. Scena în care se desfășoară, prin natura ei statică, fragmentează ritmul, este predispusă la producerea unui dezechilibru în derularea spectacolului. De-a lungul vremii, monologul a reușit să creeze și secvențe emoționale de excepție. Dar, din cauza traducerilor vechi, care nu se mai corespund limbajului și realității contemporane, monologul (și uneori întreg textul shakespearian) a devenit nu o dată greu de asimilat și de redat de către actor, ca și de către spectator. S-au căutat mereu soluții: fie s-a retradus integral textul shakespearian (rezolvarea optimă, în opinia noastră), fie s-au adaptat tălmăcirile vechi (metoda însă nu a condus întotdeauna la versiuni scenice remarcabile).

Din pricina unor atari obstacole, uneori s-a renunțat total la scena monologului. Credem că principalul argument al eliminării implică viziunea regizorală. Soluția aceasta drastică, de a interveni în textul dramaturgului și, deci, de a priva actorul de un moment care ar fi putut să-l avantajeze, o

considerăm incorectă față de public, actor și dramaturg. Concepțiile regizorale moderne din perioada la care facem referire au avut ca scop principal adaptarea textului și poveștii binecunoscute la viața socială, politică și culturală de astăzi. Nu întotdeauna textul pe care-l știm a susținut ideea regizorală, astfel că s-au adus „completări", cu inserții din dramaturgia contemporană, sau pur și simplu s-au adăugat scene inexistente în opera originală. Rezultatul acestor artificii textuale s-a numit, de pildă, *adaptare după* Shakespeare (în cazurile cele mai oneste). Asistăm, în ultima perioadă, la reprezentații teatrale, așa-zicând, *după Shakespeare*. Metoda a luat amploare și putem remarca un adevărat fenomen, pe care nu greșim dacă îl numim *după Shakespeare*. În noile variante, monologul s-a restrâns (uneori au rămas doar câteva fraze), alteori a fost eliminat. Au fost și situații când mesajul conținut în monolog s-a răstălmăcit. Am avut surpriza de a ne confrunta cu aluzii la diferite forme de teatru (teatrul forum, teatrul politic, teatrul social). Nu am mai regăsit, din păcate feeria, personajele fantastice s-au umanizat, iar dramele existențiale ale unor personaje s-au minimalizat. Monologul a fost transformat, motivându-se o retraducere și antrenând derutant alte trimiteri și sensuri. Am vizionat spectacole din care au fost excluse monologuri din *Hamlet* (în regia lui Radu Alexandru Nica sau a lui Bocsárdi László), ori cu monologuri fragmentate și transformate în hituri muzicale (*Visul unei nopți de vară*, regia Radu Afrim). Am constatat, nu rareori, că adaptarea la realitatea înconjurătoare anulează poezia și chiar emoția.

Prin prisma acestor „mutații”, ne-am propus o descifrare a textului de bază (în variantele traducerilor existente), urmând ca mai apoi să analizăm diverse reprezentări scenice.

Monologurile la care vom face referire aparțin personajelor: Puck (*Visul unei nopți de vară*), Richard (*Richard al III-lea*), Hamlet (*Hamlet*) și Bufonul (*Regele Lear, A douăsprezecea noapte*). În capitolul „bufonilor” am extins comentariul, urmărind și alți măscărici din dramaturgia lui Shakespeare sau personaje care câteodată îi împrumută identitatea într-un scop anume.

Perspectivele din care urmărim monologul shakespearian, atât ca text, cât și prin prisma reprezentările scenice sunt: ale actorului, regizorului, criticului de teatru și uneori ale unui spectator care se vrea obiectiv. Descifrările noastre, criticile sau aprecierile formulate sunt personale. Le susținem cu argumente, dar recunoaștem că ele dețin un anume grad de subiectivitate, ce provine din experiența noastră de actor și regizor.

Monologul în textul dramatic și în spectacol

Rădăcinile cuvântului *monolog* le găsim în teatrul antic: *monologos = monos* – singur, *logos* – vorbire ; o traducere *mot à mot* ar da expresia „a vorbi de unul singur”. Putem defini, deci, monologul ca discurs al unei persoane cu sine însăși. În textul dramatic, monologul este discursul unui personaj care nu se adresează neapărat unui interlocutor, care nu așteaptă un răspuns, care se destăinuie, se mărturisește.

Monologul se distinge de dialog prin absența unui schimb verbal de replici și prin absența unui al doilea personaj. Totuși, monologul poate fi și o formă de dialog între personaj și conștiința, sau sufletul lui, răspunsurile venind din tăceri sau din cuvinte auzite doar de eroul în cauză.

Analizând monologul, Anne Ubersfeld găsea că este „o formă de discurs teatral care presupune absența alocutorului, receptorul fiind doar publicul”[1]. Există însă dialoguri cu sine care își găsesc și un al doilea receptor, în afara celui prezent la spectacol, și anume publicul. Teatrul presupune, din start, prezența unui actor și a unui spectator, altfel nu putem discuta de spectacol, de act teatral. Prin urmare, vom elimina

---

[1] Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, București, Institutul European, 1999, p. 53.

receptorul public, presupunând că el există oricum și vom căuta un alt receptor pentru *monologul interior (dialogul cu sine).*

De cele mai multe ori, aceste monologuri au la bază stări diferite care aduc în scenă un partener imaginar de dialog (tot un receptor). Stările acestea pot fi onirice, de beție, drog, sminteală, sau de natură religioasă (ceea ce presupune o spovedanie, o confidență).

Vom încerca să explorăm universul monologului interior, căutând partenerul nevăzut de dialog al eroului shakespearian, precum și trăirea care a determinat aducerea în scenă a personajului imaginar.

În *Macbeth*, de exemplu, găsim în actul al II-lea, scena 1 (după plecarea lui Banquo și Fleance), un dialog între Macbeth și un o vedenie inexistentă pe scenă:

Pumnal o fi ceea ce văd în fața-mi
Și-ntors spre mîna mea mînerul său?
O, vino să te strîng în pumnul meu!
Nu ești al meu, deși mereu te văd…
Nu s-ar putea, vedenie fatală,
Precum te văd, la fel să te și simt?
Sau ești pumnalul doar al minții mele.[2]

Prezența *vedeniei fatale* devine obsesivă pentru Macbeth, acest joc al reîntâlnirii cu un personaj halucinant provocându-i o teribilă neliniște. E o stare de nebunie, crima săvârșită își bântuie ucigașul. De asemenea, pumnalul e un alt „personaj” torturant.

[2] William Shakespeare, *Macbeth*, în *Opere complete*, volumul 7, traducere de Ion Vinea, București, Editura Univers, 1988, p. 273.

În următoarea scenă, atunci când apare un partener real de dialog – Lady Macbeth – observăm că posibila persoană de dialog devine inutilă, căci prezența imaginară este mai importantă pentru Macbeth. Această *vedenie fatală* învinge în final. Macbeth reacționează violent și neputincios:

Lady Macbeth: Ce vrei să zici?
Macbeth: Nu mai dormi!" striga mereu prin săli.
Ucis-a Glamis somnul! Și de aceea
N-o să mai doarmă Cawdor; niciodată
Macbeth de aceea nu va mai dormi.[3]

Asistăm la o stare de nebunie generată de o conștiință încărcată cu un omor. Macbeth se simte hărțuit de propriile afecte, de amintirea faptelor recente. Vinovăția duce la halucinații, insomnii, remușcări și spaime. Dacă în cazul lui Macbeth personajul receptor este generat de propria rătăcire, în *Hamlet* avem a face cu o sminteală regizată.

A fi sau a nu fi nebun, aceasta-i întrebarea ! Duhul există sau e doar o invenție a lui Hamlet, care îl transformă încetul cu încetul într-un nebun în fața celorlalți? E un personaj plăsmuit de Hamlet pentru a-și motiva răzbunarea, sau Shakespeare aduce această fantomă din altă lume tocmai pentru a provoca și a întreține intriga, conflictul? Și, de fapt, cine vede acest duh? Toată lumea sau numai Hamlet? Publicul? Răspunsurile le vom găsi tot în text, iar regizorii le vor inventa și reinventa „după chipul și asemănarea lor".

Încă din actul I, scena 4, se conturează prezența neliniștitoare a *umbrei*. Numai Hamlet o vede, pentru că

---

[3] Idem, p. 275.

ceilalți – Horațio și Marcellus – nu o percep. Întreaga scenă poate fi considerată un monolog.

Hamlet: Pentru ce m-aș teme?
Pe viața mea nu dau măcar un ban;
Cât despre suflet, ce-ar putea să-mi facă,
De vreme ce-i, ca el, nemuritor?
Îmi face semn din nou. Am să-l urmez.
[…]
Mă cheamă.
Pornește. Te urmez.[4]

Horațio va conchide: *Închipuirile l-au scos din minți*. Marcellus va prevesti: *E ceva putred în Danemarca.* Ce ar putea fi putred în Danemarca? Crima făptuită? Ciudățeniile prințului Hamlet, care au devenit o reală amenințare pentru cuplul regal, sau chiar prezența acestei fantome? Toată Curtea știe sau bănuiește crima, dar nimeni nu recunoaște nimic. E ca o conspirație. Hamlet va *sparge* această mașinație. Vede o umbră și aceasta e fantasma celui ucis. De aici va începe sfârșitul. Odată cu apariția duhului se conturează putreziciunea Danemarcei, iar Hamlet va fi declarat nebun. Iată cum, uneori, pentru a te face auzit, te deghizezi într-un nebun. Hamlet decide că va juca rolul nebunului (bufonul regal). Viziunile regizorale au propus nenumărate variante plauzibile sau mai puțin convingătoare. Vom comenta câteva dintre ele în capitolul *Lecția de teatru a lui Hamlet.*

Revenind la monolog și la partenerul nevăzut de dialog, am identificat câteva cauze care au *motivat* personajul în

---

[4] William Shakespeare, *Hamlet*, în *Opere complete*, volumul 5, traducere de Leon D.Levițchi și Dan Duțescu, București, Editura Univers, 1986, pp. 344-345.

acțiunile sale: starea de nebunie determinată de crimă (*Macbeth*), o nebunie confecționată/regizată care riscă să genereze o stare de confuzie între real și ireal chiar inițiatorului (*Hamlet*). Însă și efectul drogului, al poțiunii, creează un posibil receptor. Putem exemplifica prin *Visul unei nopți de vară.* Asistăm aici la o permanentă joacă între planul terestru și planul fantastic. Duhul sprințar Puck încâlcește sentimentele muritorilor cu ajutorul unei licori fermecate, astfel încât tinerii îndrăgostiți se trezesc reacționând haotic.

Dragostea se transformă într-o clipă în ură și ura în iubire, ca într-un vis cu zâne și spiriduși.

Puck: Crai al cetei de pitici,
E Helena-n preajm-aici!
Cel pe care l-am vrăjit
Vine-n urma ei spășit...
Tii, grozave întîmplări!
Proști sunt bieții muritori.5
Helena: O, noapte neagră, haide, zbori mai iute!
Ridică-te, lumină, peste zări!
Să plec înspre Atena, pe tăcute;
Aici am parte numai de ocări...
[...]
Tu, somn, ce pleoapa-nchizi durerii grele,
O fură-mă de-ndat' durerii mele[6]*.*

În momentul în care discursul teatral devine o răzvrătire a propriului eu, atunci când nici măcar una din stările enumerate mai sus (nebunia, visul, halucinația indusă de

---

[5] William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, în *Opere complete*, volumul 3, traducere de Dan Grigorescu, București, Editura Univers, 1984, p. 271.

[6] Idem, p. 280.

droguri) nu mai constituie un motiv pentru inventarea unui personaj imaginar, vorbim de *soliloc.* Este ceea ce Gérard Genette numește „monologul modern care închide personajul în subiectivitatea unui trăit fără transcendență nici comunicare”.[7]

Anne Ubersfeld definea termenul de *soliloc* ca fiind „un discurs solitar, o pură expansiune a eu-lui în stare de nestăpânire sau de slabă stăpânire, fără destinatar, chiar imaginat”.[8]

Dacă dialogul cu sine (monologul interior) poate fi justificat de existența unui personaj (receptor) imaginar, solilocviul nu are destinatar. În *Hamlet*, întâlnim cele mai multe solilocvii. Aproape de fiecare dată când din scenă ies celelalte personaje și Hamlet rămâne singur, survine acest tip de monolog. „Solilocviile lui Hamlet sunt citate cel mai frecvent, opere de artă ale unui discurs rostit către un interlocutor absent. Hamlet se mărturisește. Dar nu se dezvăluie”.[9]

Există și alte specii ale monologului, din perspectiva unor aspecte care îl individualizează.

Anne Ubersfeld propune o clasificare din punctul de vedere al rolului pe care îl deține într-un text dramatic:[10]

- *Monologul tehnic, recitativ* este monologul în care personajul își expune sentimentele, trăirile din trecut sau din

---

[7] Apud Anne Ubersfeld, op.cit., p. 53.

[8] Idem., p. 53.

[9] Octavian Saiu, *Hamlet și nebunia lumii*, București, Editura Paideia, 2014, p. 16.

[10] Clasificare după Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Meridor, 1987.

prezent, într-un mod direct, către public. Apariția spiridușului Puck este realizată printr-un monolog recitativ:

Ai ghicit. Eu sunt un duh
Ce zbor întreaga noapte prin văzduh;
Pe Oberon îl fac să rîdă-ades,
Cînd ca mînză sprintenă nechez,
Momind pe nărăvașul armăsar.
M-ascund la vreo cumătră în pahar,
Sub chip de măr răscopt; și, când la gură
Ea dă să ducă-ntîia sorbitură,
O-mproșc pe sînul veșted...[11]

Acest tip de monolog poate cuprinde și caracterizări ale altor personaje sau autocaracterizări, un exemplu fiind monologul lui Richard al III-lea din actul I, scena 1:

Dar eu, ce nu-s strujit pentru hîrjoane
Și nici să mă răsfăț în dulci oglinzi,
Eu, crunt ciuntit, ce nu pot să mă-nfoi
Pe lîng-o nimfă legănată-n șolduri;
Eu, cel necumpănit deopotrivă,
Prădat la trup de firea necinstită,
Ne-ntreg și scîlciat, prea timpuriu
Zvîrlit în lumea ce respiră, și-încă
Așa pocit, scălîmb, că pîn' și cîinii
Mă latră când pășesc șontîc pe drum;[12]

---

[11] William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, ed. cit., p. 252.

[12] William Shakespeare, *Richard al III-lea*, în *Opere complete*, vol.1, traducere de Dan Duțescu, București, Editura Univers, 1982, pp. 477-478.

- *Monologul liric* este, de fapt, un moment de reflecție și emoție, o confesiune.

Un exemplu este meditația abisală a lui Hamlet, din actul al III-lea, scena 1:

A fi sau a nu fi: iată-ntrebarea,
Mai vrednic oare e să rabzi în cuget
A'vitregiei praștii și săgeți
Sau fierul să-l ridici asupra mării
De griji – și să le curmi? Să mori:să dormi,
Atît: Și printr-un somn să curmi durerea
Din inimă și droia de izbeliști
Ce-s date cărnii; este o încheiere
Cucernic de rîvnit. Să mori, să dormi,
Să dormi – visînd, mai știi?...[13]

- *Monologul de motivare a unei decizii e*ste tipul de monolog în care personajul își expune argumente sau contra-argumente referitoare la o decizie luată. Este asemeni unei pledoarii finale ce justifică anumite acțiuni sau susține un punct de vedere propriu. Din această perspectivă, argumentul este, de cele mai multe ori, subiectiv.

Nu va trăi, zic eu; dar nici să moară
Cît nu-l urzesc de zor pe George spre cer.
Mă duc să-i zgîndăr ura pentru Clarence
Cu-nvîrtoșate-n adevăr minciuni:
Și dacă nu dau greș, ci trag în plin,
Nu mai trăiește Clarence înc-o zi.
Și-atunci pe rege ia-l la sînu-ți, Doamne,

---

[13] William Shakespeare, *Hamlet*, în *Opere complete*, ed. cit., pp. 371-372.

Iar lumea las- tu pe mâna mea.
Atunci peți-voi pe mezina Warwick,
Măcar că soț și tată i-am ucis.
Nu-i drum mai drept s-o-mbun pe muierușcă
Decât să-i fiu părinte și bărbat:
Și am să-i fiu – nu chiar de dragul ei...[14]

Alina Nelega consideră că monologul este „resimțit ca antidramatic, e adesea condamnat sau redus la câteva funcții indispensabile. I se reproșează, printre altele, caracterul static, adică plicticos, lipsa de verosimilitate, căderea în ridicol, lipsa de realism. Astfel, teatrul realist sau naturalist admite monologul numai dacă e motivat de o situație excepțională (vis, somnambulism, beție, efuziune lirică). Alte epoci, prea puțin preocupate de reprezentarea naturalistă a lumii, se împacă bine cu monologul (Shakespeare, drama romantică)."[15] Suntem de acord că uneori monologul, ca text, poate deveni plicticos, mai ales în cazul traducerilor vechi, spectacolul însă îl poate plasa în situații neașteptate: textul este fragmentat și asumat de alte personaje (monologul *A fi sau a nu fi* din spectacolul lui Vlad Mugur), devine un hit (monologul lui Puck, *Visul unei nopți de vară*, regia Radu Afrim), sau dispare total (monologul de început al lui Richard al III-lea în spectacolul lui Wang Xiaoying, Teatrul Național din Beijing, monologul „lecției de teatru" a lui Hamlet către actori, *Hamlet* în regia lui Radu Alexandru Nica).

---

14 William Shakespeare, *Richard al III- lea*, ed. cit., p. 481.

15 Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010, pp. 288-289. Clasificare întocmită după Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, ed.cit.

După forma literară, Alina Nelega propune următoarea clasificare:

- *„Aparte (*aparteu) este un scurt monolog, rostit cu glas scăzut (șoaptă timbrată) pentre sine sau publicului, fără să fie auzit de alte personaje.

- *Monolog în versuri*, formă foarte elaborată, apropiată baladei sau cântecului.

- *Dialectica raționării,* argumentul logic e prezentat sistematic și într-o succesiune de opoziții semantice și ritmice, ca în versurile lui Corneille.

- *Stream of consciousness sau monolog interior* se urmărește obținerea efectului de dezordine emoțională sau cognitivă, sintaxa este aleatorie, fără logică sau cenzură, personajul vorbește *în vrac*, tot ce-i trece prin cap.

- *Direct în forma hit-ului muzical* se adresează direct publicului, pentru a-l seduce sau provoca.

- *Dialog solitar,* dialogul cu divinitatea, interlocutor care nu numai că nu răspunde, dar nici nu se știe dacă îl ascultă."[16]

Monologul *direct în forma hit-ului muzical* este o formă pe care o întâlnim în unele propuneri regizorale. Un exemplu ar fi monologul lui Puck, din *Visul unei nopți de vară,* regia Radu Afrim (Teatrul Național Iași, 2012) ce se transformă într-un hit cântat pe ritmuri de hip hop, atât la începutul spectacolului, cât și la final. Refrenul *E Puck, un duh, zburătăcește-ntreaga noapte prin văzduh* este preluat de toți actorii din distribuție, momentul fiind asemănător unui clip dintr-un club de noapte.

În cazul *monologului în versuri* (formă apropiată cântecului, baladei), exemplul cel mai elocvent este scena vrăjitoarelor din

[16] Idem, pp. 288-290.

Macbeth. Incantațiile lor sugerează un ritm anume și au o muzicalitate stranie. Scena poate fi transformată în monolog, chiar dacă sunt prezente mai multe personaje. De altfel, blestemele vrăjitoarelor au fost sursa unor construcții de monolog pentru spectacolele de tip *one man show* (*Un Alt Fel De A Spune Shakespeare*, regia Teodor Corban, interpretare Antonela Cornici, 2001), dar le-am regăsit și atașate personajului Banquo (*Macbeth*, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Național Iași, 2008). În această zonă se găsește și cântecul Ofeliei din *Hamlet* (actul IV, scena 5), sau cântecul bufonului din *A douăsprezecea noapte (*actul V, scena 1).

Atunci când vorbim de monolog, fie el pentru sine sau într-o formă declamativă, expusă direct publicului, ne gândim de fapt la un discurs care creează o relație între personajul pe care îl vom numi „actor” și receptor, publicul spectator. Această relație se poate transforma într-un dialog între actor și spectator. În această situație vorbim de monologul cu caracter interactiv. El se naște dintr-un *aparteu* și poate genera dialogul în forme dintre cele mai nuanțate, dramatice sau comice. În cele mai multe cazuri, acest tip de monolog îl regăsim în formele teatrului popular, în Commedia dell'Arte, de exemplu. În improvizațiile *dell'arte*, vom afla deseori un Arlecchino care interacționează cu publicul. Scenariile spontane ale Commediei dell'Arte permit formarea unui dialog între actor și spectator, punctul de plecare fiind monologul. De asemenea, ordinea se poate foarte bine inversa: dintr-un dialog se ajunge la monolog.

În textul shakespearian, acest joc între dialog și monolog, cu participarea publicului care interacționează, este aproape imposibil. Textul este instrumentul principal în dramaturgia lui Shakespeare. Chiar și în cazul comediilor, unde își face loc monologul adresat direct spectatorilor (*Visul unei nopți de vară, Nevestele vesele din Windsor*), provocați parcă la replică, e greu să ne imaginăm o ruptură totală de partitura originară și recursul la improvizație. Și totuși, în spectacolul postmodern insertiile sunt frecvente. Avem în vedere, de pildă, scena meșteșugarilor din *Visul unei nopți* de vară (regia Radu Afrim), care propune improvizații referitoare la teatrul-forum, teatrul social și premiile UNITER.

Monologul are capacitatea de a crea și o relație de tip „sentimental”, unele replici fiind percepute de spectator la nivel empatic. Publicul se poate transforma într-un aliat al personajului sau, dimpotrivă, într-o instanță ostilă. Comparativ cu monologul declamativ, exterior, acest tip de comunicare prin intermediul unui monolog cu sine produce efecte emoționale importante. Comunicarea cu spectatorul se realizează printr-un dialog subteran profund. Interpretul comunică afecte printr-un monolog interior. Publicul recepționează stări, amintiri, sentimente născute cu sau fără voia lui. Aceasta este latura psihologică a monologului. Ca *hipnoza* să funcționeze, ca evoluția scenică să producă emoție și ca publicul să intre și el în *transă*, propunerea regizorală este catalizatorul esențial.

Scena monologului, uneori, este transformată într-un dialog. Este cazul spectacolului *Hamlet*, în regia lui Vlad Mugur (Teatrul Național Cluj-Napoca, 2001). Monologul *A fi*

sau a nu fi este rostit de mai mulți actori, replicile devin roluri pentru actorii din trupa lui Hamlet. În secvența de *teatru în teatru*, toți actorii învață replicile monologului, mai puțin Hamlet. Am putea crede că e nedrept să-l privezi pe actor tocmai de monologul cel mai celebru. Și totuși, construcția acestui spectacol rămâne, în opțiunea noastră, cea mai *articulată* și inedită dintre transpunerile scenice ale tragediei. Chiar dacă scena monologului a fost metamorfozată, undeva, în conștiința publicului, textul îi aparține lui Hamlet.

Tragedia prințului Danemarcei este cea mai montată piesă din lume. De-a lungul timpului, au fost inovații regizorale ce s-au dovedit a fi repere importante. A vrea să montezi Hamlet înseamnă și a trece de această probă teribil de dificilă. A pătrunde într-un labirint plin de semnificații e ademenitor dar primejdios.

Monologul preschimbat în dialog e o soluție la care se recurge des în ultima perioadă. În *Visul unei nopți de vară* al lui Victor Ioan Frunză (Teatrul „Maria Filotti", Brăila, 2006), monologul lui Puck este monologul unui personaj colectiv. Puck se află oriunde, oricând.. În pădurea vrăjită, la orice pas, de niciunde poate apărea din senin un Puck, sol poznaș.

Monologul shakespearian, mai bine zis înlănțuirea unor monologuri a constituit și baza spectacolelor de tip *one man show*. Monologul din textul propriu-zis a generat idei cărora interpretarea scenică le-au dat alte și alte semnificații. Intertextualitatea a produs adevărate surprize, ca în *Bufonul regelui*, bazat pe replici din Shakespeare și Victor Eftimiu (scenariul, regia și interpretarea aparțineau actorului Radu

Botar, Teatrul de Nord, Satu-Mare).[17] În aceeași gamă s-a născut și recitalul *Bufonul* al lui Ioan Paraschiv, reprezentat la Godot-Café-Teatru (motto-ul fiind „A fi sau a nu fi bufon”).[18]

Am văzut că monologul este o formă de dialog cu sine, dar e și rostirea unui personaj al cărui receptor este publicul sau un alt erou imaginar. Monodrama și spectacolul de tip *one man show* ar putea fi considerate drept dezvoltări ale monologului? Ne propunem o scurtă prezentare a acestor forme de comunicare teatrală care, la prima vedere, par apropiate din cel puțin două perspective: cea a receptorului principal (publicul) și cea a interpretării unui singur actor.

Adesea monodrama este socotită a fi un monolog mai lung, deși ea este constituită din mai multe monologuri, în timp ce un monolog cu o întindere mai mare poate fi privit ca o monodramă. Alina Nelega punctează corect asemănările și deosebirile dintre cele două structuri dramatice: „În mod eronat, uneori diferențele dintre monolog și monodramă sunt atribuite exclusiv lungimii: astfel un lung monolog poate fi considerat, aberant, ca fiind o monodramă, iar o monodramă scurtă este echivalată unui monolog. Monologul este, în primul rând, o formă dependentă, el făcând parte dintr-o construcție dramatică mai largă. Monodrama este o

[17] Recitalul a obținut la GALAStar 2010 premiul pentru „cel mai bun one man show” și premiul „Ștefan Iordache” (premiul publicului), a fost invitat de Accademia Rumena di Roma (2011) și la Festivalul de la Avignon (secțiunea off).

[18] Actorul Ioan Paraschiv a obținut, cu acest spectacol, premiul pentru „cel mai bun actor” la Gala Hop, în 2013.

construcție finită și independentă. De aici derivă că ele sunt forme de gândire și de comunicare diferită."[19]

Prin prisma tehnicii dramatice, monologul este, totuși, o parte a monodramei. Ca formă de gândire și de comunicare, monodrama a apărut o dată cu teatrul. „Ea reprezintă însuși certificatul de naștere al teatrului, este comunicarea directă între un vorbitor și un ascultător cu ajutorul unui text (sau cântec, sau dans, sau mai degrabă combinarea acestor elemente ca formă sincretică). Din această comunicare directă, precum și din relația specială dintre un actor și text derivă toate problemele majore și actuale ale monodramei: relația cu publicul, relația cu spațiul, relația actor-rol și teatralitatea monodramei."[20]

Monodrama și monologul sunt considerate forme mai puțin teatrale. Motivul ar fi solitudinea personajului, aflat în ne-comunicare. Paradoxal, monologul și monodrama sunt (în unele spectacole contemporane) foarte teatrale, pline de energie și dialog (cu publicul, cu un personaj imaginar sau mut).

Spectacolul de tip *one man show* poate fi privit ca o monodramă, chiar dacă are la bază un puzzle de monologuri cu mesaje diferite. Ideea regizorală stă la baza construirii textelor acestui gen de spectacol. Dacă în mod obișnuit drumul unui spectacol începe de la text, în cazul *one man show-urilor*,

---

[19] Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010, p. 65.

[20] Andrea Tompa, Alina Nelega, *Dialog despre monolog și forma lui extremă, monodrama*, „Observatorul cultural" nr. 321, 2006. Sursă: http://www.observatorcultural.ro/Dialog-despre-monolog-si-forma-lui-extrema-monodrama*articleID_15450-articles_details.html, data download: 28.07.2015.

decisivă este ideea regizorală. La fel se întâmplă și atunci când un spectacol are ca fundament o dramatizare. Romanul sau povestirea sunt *prelucrate* conform unei viziuni regizorale. Din acest motiv vedem spectacole care au ca puncte de plecare același roman, aceeași nuvelă, dar cuvintele și ordinea scenelor diferă.

Un alt exemplu de monodramă este și spectacolul *stand up comedy*. Structura acestui gen este strictă, deși vorbim de improvizație. Actorul dialoghează cu spectatorii, direct, pe o temă cunoscută. *Stand up comedy* este o dezvoltare a *aparteului*. Forma lui amintește de aparteurile lui Arlecchino din Commedia dell'arte. La fel ca în teatrul popular italian, textele adesea scrise de actorii care le joacă, sunt adaptate pe parcursul acțiunii scenice nevoii de a distra. Lipsește, prin urmare regizorul. Este făurit în totalitate de un actor.

Iată cum monologul poate genera reprezentații diferite ca structură dramatică și concept spectacular, receptarea lui fiind de asemenea diferită.

Ca o concluzie, putem spune că, oricâte transformări ar înregistra monologul și monodrama, ele vor stârni permanent dialogul cu publicul. „Teatrul va avea întotdeauna nevoie de reprezentare, așa cum ființa umană va avea întotdeauna nevoie de imaginație. Căci a provoca întâlnirea înseamnă a deschide dialogul, iar el rămâne baza teatrului, chiar și în monodramă”.[21]

---

[21] Alina Nelega, op.cit., p. 89.

Posibile descifrări ale monologului shakespearian
De la text la interpretare și concept regizoral

Așa cum am precizat și în introducere, vom urmări câteva monologuri shakespeariane de la text la interpretare și propunere regizorală. Din această perspectivă am încercat o „descifrare” a monologului (urmărind în paralel și scriitura originală), iar în ce privește opiniile referitoare la spectacolele prezentate în lucrare sunt rodul experienței noastre scenice, ca actriță și regizoare.

Puck, solul poznaș

Visul unei nopți de vară este piesa cel mai des întâlnită pe afișele teatrelor din România, și nu numai. Statistic, din anul 1990 până în prezent s-a jucatde peste 20 de ori și vorbim aici numai de montările din teatrele profesioniste, fără să le luăm în calcul și pe cele ale trupelor particulare sau ale universităților de teatru. Primul spectacol cu *Visul unei nopți de vară* în România datează din 1893, 24 ianuarie, la Teatrul Național din București, în regia lui C.I.Nottara și Paul Gusty (conform unei cronologii a spectacolelor dintre anii 1677-2008, realizată de

Florica Ichim, în *Dicționarul pieselor și personajelor lui Shakespeare*).

Hotărât lucru, nu putem discuta despre *Visul unei nopți de vară* fără Puck. Spiridușul din pădurea shakespeariană, „duhul sprințar” se joacă, încurcând și descurcând destinele omenești. „Nevinovat”, ținându-se mereu de șotii, *Robin Băiat Bun* rămâne singurul personaj din piesă care nu iubește și care este deci ferit de dezamăgiri, suspine, chinuri și alte suferințe, deși dragostea se regăsește atât în lumea oamenilor cât și în lumea zânelor și a spiridușilor.

Pe pământ se înfiripă dragostea unor tineri atenieni: Demetrius o iubește pe Hermia, dar aceasta îl iubește pe Lysander care îi împărtășește dragostea Hermiei. Deja ițele încep să se complice. Helena îl iubește pe Demetrius, dar acesta nu îi răspunde cu aceleași sentimente. În lumea paralelă, cea a visului, a basmului și a zânelor, se naște dragostea dintre Titania și Oberon, o dragoste umbrită de iubirea de sine. Oberon se iubește mai mult pe el decât pe oricine altcineva, la fel ca și Titania.

În toate aceste povești de dragoste, trebuia să apară cineva care să creeze ordine sau dezordine (altfel acțiunea ar fi fost monotonă) și neapărat să fie neutru. „Puck sunt eu. Puck este fiecare dintre noi. Dăm naștere noi înșine la un Puck pe propria noastră măsură.”[1]

Visul unei nopți de vară se desfășoară așadar pe două planuri: unul al muritorilor, unde povestea de dragoste se sfârșește cu happy-end și un plan al imaginarului, al unei lumi

1 Andrzej Żurowski, *Citindu-l pe Shakespeare*, traducere de Cristina Godu, București, Editura Cheiron, 2010, pp. 73-74.

fantastice. Să nu uităm că piesa pleacă de la un basm englezesc. Andrzej Żurowski remarca foarte bine: „Ce basm crud! Creatorii nopții încurcă destinele umane fără scrupule.”[2]

Puck, duhul care imită toate viețuitoarele, a fost dintotdeauna „colorat” în fel și chip, atât actoricește cât și regizoral. Dacă îndrăgostiții din *Visul unei nopți de vară* au apărut, de fiecare dată, ca niște adolescenți mai mult sau mai puțin temperamentali, duhul sprințar Puck a beneficiat de varii exprimări regizorale. De ce? Pentru că este un personaj real-ireal, un spiriduș, iar latura onirică ne permite *să ne jucăm* în fel și chip, cuminte sau provocator.

Cine este Puck?
Ai ghicit. Eu sunt un duh
Ce zbor întreaga noaptea prin văzduh;
Pe Oberon îl fac să rîdă-ades,
Cînd ca o mînză sprintenă nechez,
Momind pe nărăvașul armăsar.
M-ascund la vreo cumătră în pahar,
Sub chip de măr răscopt; și, când la gură
Ea dă să ducă-ntîia sorbitură,
O-mproșc pe sânu-i veșted. Altă dată,
Cînd deapănă-o poveste înfricoșată,
Mătușa crede că-s un scăunel,
Și cată să se-așeze-ncet pe el;
Eu fug, ea pe podea se prăvălește,
Țurloaiele își saltă și tușește.
Ceilalți, înveseliți de-așa năpaste,
Icnesc de rîs, ținîndu-se de coaste,
Și jură că nicicînd n-au petrecut
Un ceas atît de vesel și plăcut...[3]

2 Idem, p. 75.

Monologul citat este startul unei definiri a acestui personaj. Nu ne putem opri numai la el, dacă vrem să-l cunoaștem pe spiriduș. Shakespeare a strecurat pe tot parcursul piesei, puțin câte puțin, indicii despre Puck, sub forma unor scurte monologuri, fie ale eroului despre care discutăm, fie ale altora, ca Oberon, de exemplu. În monologurilor acestui „sol poznaș”, se strecoară scurte istorioare despre năzbâtiile pe care le face în „codrul vrăjit”. Par relatări ușoare, versul „curge” simplu, nu constituie un element „greu de digerat”. Și totuși, Puck nu este un personaj lesne de interpretat. S-ar părea că e nevoie de un actor dinamic, cu expresie corporală elastică și disponibilități fizice. Evident că propunerea regizorală va schimba, uneori, alegerea. Credem însă că, oricare ar fi abordarea, important este să se păstreze parfumul vrăjit pe care l-a aruncat Shakespeare peste această feerie: „Oricine merge să vadă *Visul*...se așteaptă, firește, să vadă o feerie – o lume aflată sub vraja dragostei dezlănțuite, în care se implică supranaturalul, magia, fascinația selenară, tainele pădurii, alunecările neașteptate și incontrolabile ale visului.”[4]

Tendința din ultima perioadă, din 1990 și până astăzi, este de a monta textul shakespearian cât mai aproape de lumea în care trăim. Asistăm la surprize, unele mai interesante decât altele. Se „scotocește” în textul shakespearian, se caută noi forme, se găsesc nenumărate soluții pentru a îi asigura lui

---

[3] William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, ed.cit., p. 252.

[4] Ștefan Oprea, *Căruța lui Thespis*, Iași, Editura Opera Magna, 2005, p. 262.

Shakespeare actualitatea. Avem parte de fel de fel de inovații, de îndrăzneli. S-ar zice că e bine.

Oare așa să fie? Sau uneori se forțează textul, „se îmbunătățește" se modifică abuziv. Apare uneori sentimentul că e prea mult, că trebuie să existe o limită. Și totuși, „shakespearizăm", „hamletizăm", pentru că există poveste, pentru că avem libertatea jocului și pentru că suntem oricum într-o tranziție culturală care pare să nu se mai termine. „Efectul dăunător" al lui Shakespeare ne poate atinge fără să ne dăm seama. Shakespeare poate fi câteodată ca un drog.

Revenind la *Visul unei nopți de vară*, să spunem că viziunile regizorale au schimbat, de cele mai multe ori, această feerie și implicit personajele ei, în fel și chip, ajungându-se uneori în zone unde te întrebi dacă nu cumva nota propusă de regizor nu vizează, totuși, un alt text. E adevărat că această piesă îți oferă o mare libertate interpretativă, poate de aici și nevoia de a „colabora" cu textul shakespearian. Când pornim de la un vis în care muritorii devin marionetele spiridușilor, ale zânelor, când avem o comedie a dragostei într-o noapte de vară vrăjită avem, de fapt, o imensă libertate de joc. Totul, însă, pleacă de la un text de care, credem, ar trebui să ne aducem aminte atunci când imaginația devine de nestăvilit.

Puck, *sol poznaș, un duh* care colindă văzduhul pe întuneric, promite la final *altceva mult mai frumos*, iar

De v-am supărat cumva,
Socotiți că ați visat
Tot ce v-am înfățișat,
Și-atunci searbăda poveste

Ce, în versurile aceste,
Am istorisit-o-aci,
C-a fost vis veți socoti.[5]

Iată cum se sfârșesc toate spectacolele (sau aproape toate) cu acest vis al unei nopți de vară. Shakespeare însuși parcă ne-a dat voie să ne jucăm cu o partitură care nu trebuie strânsă în chingi. E un tărâm al libertății fără limite.

De pildă, descoperim în montarea lui Victor Ioan Frunză, de la Teatrul Național din Cluj (premiera 22 aprilie 1999), „o pledoarie a sexualității exacerbate”, așa cum notează criticul de teatru Oana Cristea Grigorescu. Regizorul a creat o versiune scenică pe baza traducerilor existente în limba română, „completând-o cu câteva inserții din Marchizul de Sade și Sfânta Biblie. Nu este întâmplător că toate aceste mutări de accent definesc un Puck modern, atins de perversitate, fără să piardă însă nimic din esența sa de spirit jucăuș. Imaginația lui Puck nu cunoaște limite. Cel ce-și amintește permanent mesajul shakespearian al iubirii e Oberon, care îl cheamă la ordine pe Puck atunci când fantezia lui amenință să depășească limita acceptabilă a spectatorului de azi.”[6]

Atârnat pe frânghii de alpinist, actorul care-l întruchipează pe Puck (Balázs Attila) a avut realmente o sarcină dificilă. Victor Ioan Frunză l-a supus pe actor unor adevărate probe sportive, zborul cu frânghia nefiind un element ușor de realizat. Puck este permanent într-o mișcare

---

5 op. cit., pp. 301-302.

6 Oana Cristea Grigorescu, *Stația terminus: PARADIS*, „Teatrul azi”, nr. 7-8-9/1999, p. 62.

acrobatică și are o îndemânare extraordinară. Mânuiește obiectele de recuzită, sticluțe cu licori, ierburi fermecate într-un fel care a impus un antrenament asiduu. Altfel de unde performanța? Atât timp cât Puck se laudă că poate alerga mai repede ca vântul, sau că va înconjura pământul în mai puțin de-un ceas, este lesne de înțeles că el trebuie să fie „argint viu”. Și se cere un interpret pe măsură.

Câțiva ani mai târziu, în 2006, la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, Victor Ioan Frunză revine cu *Visul unei nopți de vară* (scenografia Adriana Grand ca și în 1999), dar într-o altă optică, total diferită de prima. Lucrul nu poate decât să bucure, dacă ne gândim că unii directori de scenă reiau, după un timp, un spectacol în aceeași concepție scenică, cu aceeași scenografie și muzică, actorii fiind singurii care diferă. Mircea Ghițulescu avea o remarcă pertinentă și usturătoare la adresa celor care practică acest tip de „remake”: „Este al doilea *Vis*...al soților Frunză, care nu seamănă defel cu cel de la Teatrul Național din Cluj Napoca, realizat cu cinci ani în urmă. Faptul că Victor Ioan Frunză nu ne-a oferit o copie este de o moralitate neobișnuită în lumea lacomă a teatrului și, în plus, semnul unei intense preocupări intelectuale.”[7]

Scenariul spectacolului de la Brăila este întrețesut din când în când cu fragmente din *Cântarea Cântărilor* lui Solomon, dar și cu texte ale Marchizului de Sade. Sexul expus într-o multitudine de variante este un fenomen des întâlnit în montările *Visului*. Victor Ioan Frunză folosește această invocare a pulsiunilor erotice în ambele spectacole, dar în mod

[7] Mircea Ghițulescu, *„Visul” lui Frunză*, „Teatrul azi”, nr. 10-11, București/ 2006, p. 77.

diferit. „Oricât ar părea de barbar acest amestec în treburile lui Shakespeare, adevărul este că textul permite orice fantezie.

Perechile duble (Hermia-Lysander, Helena-Demetrius) care se fac și se desfac la discreția spiridușului Puck oferă o vastă suprafață speculativă. Schimbatul partenerului (soț sau nu) este un joc erotic de mult cunoscut. Shakespeare susține că asta nu depinde de om, oricât ar fi el de sever, ci de jocurile zeilor."[8] Între timp, zeii s-au umanizat și deci avem o altă abordare.

Dacă în prima versiune accentul era în mod vizibil pus pe Puck, în cea de-a doua regizorul își îndreaptă atenția asupra lui Oberon (Richard Balint). De altfel aici, în al doilea „vis", distingem nu un Puck, ci un multiplu de Puck, care se confundă cu alte spirite ale pădurii. Prin urmare, monologurile sunt împărțite între actorii care fac parte din alaiul elfilor. Altfel spus, al doilea „vis" diminuează cumva personajul, îl „topește" și îl împrăștie parcă prin noaptea vrăjită. Cu toate acestea, se creează un efect puternic, întrucât oricând există „pericolul" să te întâlnești cu o arătare a nopții închipuită de Puck.

Ambele propuneri ale lui Victor Ioan Frunză au fost contestate pentru recursul îngroșat la erotism și pentru actualizarea oarecum forțată. Unii au considerat că Shakespeare face parte din categoria autorilor care nu pot fi „aduși la zi" oricum. Alții au avansat ideea că această actualizare este de fapt o opțiune pe care o are spectatorul. El va decide unde se regăsește și unde nu. Ca un răspuns pentru toți, Victor Ioan Frunză declara: „Primul spectacol cu *Visul*

---

[8] Ibidem.

unei nopți de vară, din 1999 a fost dur atacat atunci pe motiv că ar fi imoral. Nu o să uit niciodată acel moment, m-a marcat pentru că arta nu poate fi nici morală, nici imorală, ea fiind amorală. M-a surprins reacția multora, au apărut articole în ziare în care se vorbea de viziunea întunecată pe care aș fi avut-o. Spectacolul a fost o încercare bună pentru mine, dar mi-am propus acum să-l uit, deși o parte din text l-am păstrat în forma de atunci. Acel text e rodul unei cercetări teatrale de doi ani. Am pus cap la cap variante de text, cele șase traduceri care există în limba română, o recitire a textului ca el să sune contemporan, apoi o confruntare cu originalul ca să ne dăm seama dacă ne-am abătut sau nu de la piesa shakespeariană. Ce am vrut a fost ca cele două spectacole să nu semene. Aici problema erotismului este a unei identități diurne și nocturne pe care o are omul, acest echivoc care constituie esența naturii umane. Așa era lumea shakespeariană, așa era și scriitura lui Shakespeare, vorbea pentru oameni manipulînd concepte foarte înalte. Îmi propun ca aceste reprezentații, deși au o anumită altitudine intelectuală să poată vorbi pe limba celor de astăzi."[9]

După opt ani, Victor Ioan Frunză, revine la *Visul unei nopți de vară*. Dacă la început totul se concentra în jurul lui Puck, în a doua montare motorul erau Oberon și corul elfilor, în spectacolul de la Teatrul Metropolis[10], una din teme este iubirea, o iubire înfocată, în cazul tinerilor, sau o iubire

[9] Oana Stoica, *Fugit irreparabile eros – Visul unei nopți de vară*, Agenda Liternet (cronici teatru), sursă internet: http://agenda.liternet.ro/articol/3387/Oana-Stoica/Fugit-irreparabile-eros-Visul-unei-nopti-de-vara.html, data download: 12 august 2013.

[10] Premiera a avut loc pe 14 septembrie 2014.

formală, consumată, în cazul cuplului Theseu-Hippolyta. Într-un interviu realizat de Monica Andronescu, regizorul mărturisea: „Sunt acolo trei etaje, trei paliere – unul este tema identității, al doilea este cel al iubirii și al descătușărilor sexuale și al treilea palier este problema teatrului. Iar amestecul ăsta atât de bizar mă face să tot revin asupra piesei, pentru că în prima versiune, pe care am făcut-o la Cluj, am fost foarte preocupat de zeități, iar Puck era un element central, care amesteca planurile și conducea toată această paradă nocturnă. La Brăila am pus foarte mult accentul pe Oberon, care stabilește o ordine, iar în spectacolul de la Metropolis mi-am dat seama că personajele principale ale piesei sunt cei patru îndrăgostiți, ale căror destine sunt atât de schimbate după acea noapte, și am pus accentul altfel, pentru că am găsit o mică frază pe care o ignorasem în celelalte două montări și care ne arată că unul dintre cei doi îndrăgostiți rămâne vrăjit și în realitate”.[11]

Al treilea *vis* al lui Victor Ioan Frunză este inspirat de dragostea din lumea agitată a secolului XXI, o lume nebună, cu vise și fantasme sexuale explozive, o lume controlată de zei -*spectacolul unei alte lumi*, așa cum ne inițiază regizorul. Și dacă e o altă lume, apar dimensiuni noi ale textului – de exemplu trimiteri la problema teatrului și la rolul său în zilele noastre (scenele meșteșugarilor). *O comedie despre oameni și zei*, cum se subintitulează punerea în scenă de la Metropolis, se petrece

---

[11] Monica Andronescu, *Vis într-o noapte de vară de secol 21 sau dragostea înseamnă manipulare*, Yorick.ro, 21 octombrie 2014, sursa internet: http://yorick.ro/vis-intr-o-noapte-de-vara-de-secol-21-sau-dragostea-inseam na-manipulare/, data download: 15 august 2015.

într-un spațiu aproape gol, dar încărcat de sensuri. Puck (Andrei Huțuleac) nu este nicidecum un spiriduș dintr-un tărâm ireal, nici duh și nici vreo altă zeitate. Este un șmecher pervers, un tânăr crud și brutal care se joacă de-a și cu puterea. „Vraja”, acum, este pură manipulare, iar *zeii* (liderii din zilele noastre) sunt cei care ne dirijează viața și ne impun destinele.

Textul a fost retradus și completat cu versuri din sonete, dar și cu intervenții proprii, astfel încât versiunea scenică finală *servește* concepției regizorale și ideii „despre intrarea în *ordine* a tinerilor după momentul de răzvrătire”.[12] Criticul de teatru Mircea Morariu aprecia această nouă montare astfel: „Ceea ce se întîmplă acum cu Oberon și Puck reprezintă pentru mine cel puțin, odată cu riscul suprainterpretării asumat, un simbol al hronicului și cântecului vărstelor a doi mari artiști, Victor Ioan Frunză și Adriana Grand, care revin la un text nu doar pentru a-l mai face o dată, ci pentru că și-au pus și au aflat noi răspunsuri la cele două mari întrebări formulate odinioară de Peter Brook – *de ce*? și *cum*?”[13]

Între prima montare a textului și cea de-a treia, au trecut cinsprezece ani, timp în care trecând de la un *vis* la altul, Victor Ioan Frunză a descoperit alte înțelesuri, alte semnificații. E tot atât de adevărat că versiunile sale au cuprins mereu *îmbunătățiri* care i-au marcat intens traseul. Până la urmă, propunerile au născut spectacole *articulate*, motivate și motivante. Ceea ce descoperim la acest regizor e faptul că feeria shakespeariană se poate transforma într-o realitate

---

[12] Monica Andronescu, loc cit.

[13] Mircea Morariu, *Teatrograme, 2014 un an teatral așa cum l-am văzut*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2015, p. 75.

crudă, controlată, fără spiriduși și zâne. De fapt, aceasta e lumea în care trăim. Convenția teatrală de altă dată s-a transformat și ea. Aureliu Manea remarca la un moment dat: „*Jocul teatral* bazat pe legile adânci ale comportamentului uman este o îmbinare de psihologie și convenție. Aceasta este minciuna: *convenția*. Acceptând această păcăleală spectatorul, chiar dacă nu este prins de povestea piesei, poate fi antrenat de efectele puternice și curate ale teatrului. Nimic în lume nu este mai superb decât această legătură dintre doi oameni vii, *actorul și spectatorul.*”[14] Spectacolele de astăzi tind să imprime textelor clasice un caracter cât mai realist, chiar dacă acest lucru creează reacții neplăcute (greață, silă, violență, dezgust, etc.). Efectul este puternic, publicul nu rămâne indiferent, viața se conjugă cu arta În definitiv, fiecare secol are teatrul care i se potrivește. Se întâmplă și să nu fim de acord cu unele propuneri care par mult prea adaptate existenței pe care o trăim, dar publicul este și el altul. Aureliu Manea continua pledoaria despre *enigma spectacolului* astfel: „Psihologia creatorului se racordează la cuvintele autorului, le descoperă sensurile printr-o trăire sinceră și de o ridicată tensiune dramatică. Întâlnirea cu un text se soldează, astfel, cu imagini care vin din structurile psihologice ale oamenilor de teatru. Iar relația dintre cuvânt și impuls, dintre obiectiv și subiectiv, când regizorul își joacă propria sa personalitate la masa teatrului, constituie enigma spectacolului, este aceea care face din omul de teatru un martor și un interpret în același timp. De aceea nu trebuie să ne mirăm dacă dreptul la opinie

---

[14] Aureliu Manea, *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 31.

proprie ne descoperă în fiecare regizor un creator tenace și sever”.[15]

Întorcându-ne la Puck, *solul poznaș*, observăm că el se transformă cu fiecare mizanscenă, devine mai uman și câteodată chiar banal. Această evoluție scoate treptat personajul din stranietatea de altă dată. Și nu e vorba numai de spectacolele lui Victor Ioan Frunză! Le-am ales din mai multe considerente: unul ar fi că cele trei variante sunt total diferite, lucru rar în zilele noastre. Un altul este că, de fiecare dată, apariția unui alt *vis* a adus noi interpretări forte ale textului, urmate de controverse. Puțini regizori se întorc la o partitură pentru că, odată cu trecerea timpului, au constatat că ceva le-a scăpat, sau pur și simplu descoperă alte sensuri și le vin alte idei. Până la urmă, nu e ușor să ridici la rampă același text de mai multe ori și de fiecare dată să spui altceva.

În *Visul unei nopți de vară* al lui Radu Afrim, de la Teatrul Național din Iași (2012), Puck coboară din nou din tărâmul fantastic în cel terestru. Este un barman-DJ într-un club de noapte denumit sugestiv „Forest”, foarte populat și zgomotos, ai căror patroni (a se citi zei) sunt Oberon (un veșnic drogat în căutare de senzații tari) și Titania. Între cei doi nu se întrevede a fi dragoste, ci mai degrabă o plictiseală și o falsă gelozie născută dintr-un motiv neclar. De altfel, întreg spectacolul este plasat în planul real, pădurea dispare, în locul ei rămânând o pată verde de iarbă artificială, decorată cu leduri colorate. Atmosfera este caracteristică discotecilor.

Monologul lui Puck devine un hit cântat de toată lumea, coregrafiat și repetat de mai multe ori. Zânele sunt animatoare

---

[15] Aureliu Manea, op.cit. p. 30.

de bar, mai mult sau puțin stranii (funcție de doza de alcool sau drog consumată). Confuziile și certurile îndrăgostiților sunt generate de licori *fermecate* alcoolice și de stupefiante, într-un cadru perfect al unei nopți de distracție dintr-un club de noapte din zilele noastre. Priviri rătăcite, ochi încețoșați, fum, alcool, muzică și instincte gata să explodeze. În tot acest tablou, Puck aproape că nu există. Personajul pare să nu fi fost în grațiile regizorului; cu sau fără el, lucrurile stau la fel. E pentru prima dată când vedem un *vis* fără Puck. Aparițiile meșterilor aduc în prim-plan conceptul de teatru-forum ori aluzii la premiile UNITER și discuții libere pe aceste teme, mai mult sau mai puțin inspirate. Inserțiile de replici din scenele respective par a fi improvizațiile actorilor din repetiții, păstrate pentru că odată s-au dovedit a fi amuzante și spontane. Un amestec de toate pentru toți. „Rețeta bunicii de tocăniță e prea sățioasă, prea cu de toate la grămadă. Gusturi combinate până când savoarea se pierde și rămâne doar stomacul plin și senzația tipic românească de îmbuibare. Cred că Radu Afrim a găsit rețeta asta de tocăniță și a decis să o aplice pe *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare. Simțul umorului subtil, inteligent și rafinat de care îl bănuiam, având motive întemeiate, pe Radu Afrim a fost schimbat la Exchange-ul din colț pe poanta groasă. Vrei actualitate – ia o plasmă pe care rulează scene din luptele de stradă din Atena contemporană; nu contribuie cu nimic la desfășurarea acțiunii, nu are nicio legătură cu personajele, dar există. E acolo. Vrei să râzi fără să fie nevoie să ai mintea la tine – îți dăm o brigadă artistică de numa-numa: râzi de graiul ardelenesc, sau poate de cel oltenesc (asta dacă prinzi din zbor regionalismele din

goana nebună a debitului verbal). Râzi la cuvinte precum „buculiță”. Perfect! Bottom s-a transformat în Buculiță Culiță. Ești om de teatru și vrei inside-jokes despre facultate și premiile UNITER – ai venit unde trebuie. Te servim. Aici sau la pachet? La drept vorbind eșafodajul spectacolului montat la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași a pornit de la cele mai bune intenții – recontextualizarea viabilă a visului shakespearian. Alegerea clubului «Forest» ca loc fermecat în care se încâlcesc și se descâlcesc viețile tinerilor ageamii într-ale vieții este un punct de plecare solid. În 2012, e perfect justificat ca cei patru îndrăgostiți să își piardă capul, identitatea sexuală, sentimentele și inocența într-un club plin de fum, în care un DJ, Puck pe al său nume, mixează nu doar muzici ci și destine, iar barmanul versat Oberon le oferă prafuri mai mult sau mai puțin legale. Explozia de tinerețe și energie, acordarea la timpul prezent, muzica de calitate și operația de schimbare de sex realizată cu succes pe Helena ar fi fost suficiente pentru un spectacol reușit. Din păcate, Radu Afrim nu a știut unde să se oprească. Dacă la Shakespeare lumea zânelor tronează peste universul dionisiac al îndrăgostiților, al meșteșugarilor și al conducătorilor, la Afrim totul e o farsă, în care unicul pretext al feeriei este consumul de substanțe halucinogene. Cam banal.”[16]

Ni se pare surprinzătoare părerea Alinei Epingeac, dacă ne gândim la faptul că spectacolul lui Afrim a mizat tocmai pe

---

[16] Alina Epingeac, *Post-modernism sau rețeta bunicii – Visul unei nopți de vară în regia lui Radu Afrim*, Yorick.ro, sursă internet: http://yorick.ro/post-modernism-sau-tocanita-bunicii-visul-unei-nopti-de-vara-in-regia-lui-radu-afrim/, data download: 19.06.2015.

segmentul publicului tânăr. Efectul a fost diferit asupra criticului Oltița Cântec: „Între un spectacol insipid, amorțit și prăfuit, prefer unul provocator, croit pe o viziune limpede, urmarită până la capăt. În folclorul teatral umblă gluma că, din fericire pentru regizorii nonconformiști, autorii clasici nu mai pot protesta. Într-un alt exercițiu de ficțiune decât acela despre Caragiale, estimez că *Visul*... lui Radu Afrim nu l-ar fi deranjat pe marele Will. L-ar fi considerat șansa de a auzi din gura puștilor: „Wei, da-i haios Shakespeare ăsta!”. Și de a-l și citi, online!”[17] Suntem de acord că între un spectacol prăfuit și unul provocator îl vom alege pe ultimul. Întrebarea este care ar fi cel prăfuit când toate montările din ultimii douăzeci de ani sunt moderne și au *praf* de secol XXI?!

De ce a ales regizorul această piesă? „Fiindcă te lasă să te joci cât vrei. Cenzura, practic, e doar în sală, la unii spectatori, foști actori care au îmbătrânit urât. Practic, în scenele muncitorilor-artiști se poate scrie și rescrie orice. Am simțit nevoia ca pe momentele de spectacol ale muncitorilor, spectatorii din spectacol să devină mai importanți decat plătitorii din sală. E fantastică treaba asta cu teatrul în teatru. Shakespeare mi-a zis: «Afrime, acum poți face mișto de toate formele teatrale care-ți stau în gât.”[18] Pe undeva, există acest adevăr; din scriitură scenele meșteșugarilor ridiculizează teatrul practicat de amatori, sau jucat neprofesionist și de aici,

---

[17] Oltița Cântec, *Afrim spaima clasicilor*, „Suplimentul de cultură”, nr. 360/16.06.2012, sursă internet: http://www.suplimentuldecultura.ro/index/continutArticolNrIdent/Actualitate/7582, data download 10.06.2015.

[18] Dana Țabrea, *Visul unei nopți de vară. Povestea unei povești. Interviu cu regizorul Radu Afrim*, sursă internet: http://dyntabu.blogspot.ro/2012/06/visul-unei-nopti-de-vara-povestea-unei.html, data download: 19.06.2015.

firesc, aproape automat, te gândești că poți completa scenele cu genurile de teatru specifice prezentului, *sau poți face mișto de toate formele teatrale care-ți stau în gât*. Shakespeare, probabil, a râs și el acum câteva sute de ani de jocul neprofesionist al unor actori sau de montările insipide. Însă, oricât am retraduce textul shakespearian nu vom găsi defel cuvântul UNITER sau formula de teatru-forum. Sigur, putem elabora tot felul de supoziții conform cărora Shakespeare e „cel mai liber dramaturg din câți au fost și ce n-a putut să spună direct la vremea lui a făcut-o în așa fel încât noi să putem citi printre rânduri."[19]

Cititul printre rânduri diferă de la un autor la altul, iar realizarea altor și altor versiuni scenice ar avea un efect benefic pentru toate categoriile de public (chiar și cel format din *foști actori care au îmbătrânit urât*) și pentru cei mai exigenți critici de teatru, dar și pentru *fanii* genului, dacă s-ar preciza onest că este o versiune scenică sau o adaptare proprie (cum regăsim în afișul și în programul de sală al spectacolelor lui Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu și alții). Impactul favorabil de care aminteam se îndreaptă tocmai spre cei pe care mizează Radu Afrim (și nu numai) – tinerii. Ar fi îmbucurător ca această categorie să plece de la spectacole cu dorința de a citi textul lui Shakespeare (fie el și online), așa cum speră Oltița Cântec. Din păcate, prea puțini o fac, majoritatea considerând replicile actorilor și viziunea regizorală drept oglinda textului original. Mai mult decât atât, am întâlnit tineri actori (talentați, de altfel) care au rezumat *Romeo și Julieta* ca pe o poveste de dragoste scrisă de Shakespeare, cu pistoale și mașini scumpe,

[19] Dana Țabrea, art.cit.

cu un Mercuțio negru (actor de culoare) și cu stupefiante. Producția cinematografică a lui Baz Luhrmann (căci ea este reperul), de acum douăzeci de ani, pe un scenariu de Craig Pearce, folosea totuși textul original al lui Shakespeare și era o fantezie a lui Luhrmann. Ca pedagog, am lucrat cu studenți (fie de la regie, fie de la actorie), atât scene din opera shakespeariană cât și studii de monolog. La început există o părere aproape unanimă, conform căreia textul e greu, plictisitor, neinteresant (ne lovim, din nou, de traduceri). Unii nu cunosc marile opere dramatice, nici nu sunt tentați să le știe. De aceea insistăm că adaptările trebuie asumate de cel ce le face și cunoscute spectatorilor (caiet program, afiș). Ne-am referit la un anume segment de public, dar Shakespeare nu e prezent întotdeauna în repertoriile unor teatre. La Teatrul Național din Iași, de pildă, din 1990 încoace s-au montat numai șase spectacole care au la bază texte shakespeariane.[20] Mai mult decât atât, *Hamlet* nu s-a jucat la Iași de mai bine de șaptezeci de ani (!).[21] Să nu uităm că educarea spectatorilor o face însuși *Teatrul.* Din păcate, *restul e tăcere*!

Cu riscul de a părea *unadapted*, refuzăm să înțelegem „hiper-modernismul” de pe urma căruia niciun text clasic nu rămâne întreg. E rupt, rescris și la sfârșit e tot Shakespeare (!). Gordon Craig afirma în cartea sa *Despre arta teatrului*: „Mă izbește următorul fapt: că oamenii care susțin că Shakespeare a fost un maestru al artei teatrale taie din aceste piese replici,

---

[20] *Timon din Atena* (1995), *Visul unei nopți de vară* (1998), *A douăsprezecea noapte* (2004), *Macbeth*(2008), *Falstaff Show* (2010), *Visul unei nopți de vară* (2012).

[21] Ultima montare cu *Hamlet* la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași datează din 1938, regia Ion Sava.

pasaje, ba chiar scene întregi; acele cuvinte, pasaje și scene care, după cum tot ei spun, au fost scrise pentru scenă. E cât se poate de ciudat să spui despre un lucru că e perfect, și apoi să-l mutilezi. Dacă un regizor dorește să taie dintr-o piesă, spunând că va fi înțeleasă mai bine de către public, dacă face acest lucru, e acceptabil atâta vreme cât nu spune în același timp că Shakespeare a fost un maestru desăvârșit al artei dramatice. Dacă vreodată a existat o artă pentru oameni, aceea e arta dramatică, iar dacă Shakespeare nu a scris în așa fel încât oamenii din toate timpurile să-l înțeleagă, regizorul nu va ameliora situația tăind largi porțiuni din text. Este o situație absolut ciudată: ca regizorii să aibă voie să spună ce anume *ajută piesele* lui Shakespeare și ce nu le ajută, după ce Shakespeare a decis deja. Să spui că omiterea unui mic pasaj nu va dăuna unei astfel de opere este la fel de ridicol ca și când ai spune că omiterea unei părți din corpul uman atât de mici ca ochiul nu va leza întregul. Această libertate pe care și-o arogă regizorii când pun în scenă piese mari nu este un semn de civilizație; e ceva barbar până la extrem."[22]

Radu Afrim declara: „Shakespeare nu a scris în românește. Așa că nimeni nu e îndreptățit să spună că am schimbat textul."[23] Așa este, a scris în engleză și spre norocul nostru, mai avem textele:

Thou speak'st aright;
I am that merry wanderer of the night.

---

[22] Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi" (supliment) prin Editura Cheiron, București, 2012, pp. 232-233.

[23] Dana Țabrea, art. cit.

I jest to Oberon, and make him smile,
When I a fat and bean-fed horse beguile,
Neighing in likeness of a filly foal:
And sometimes lurk I in a gossip's bowl
In very likeness of a roasted crab;
And when she drinks, against her lips I bob
And on her withered dewlap pour the ale.
The wisest aunt telling the saddest tale,
Sometime for three-foot stool mistaketh me;
Then sleep I from her bum, down topless she,
And «tailor» cries, and falls into a cough[24]

Este monologul lui Puck din scrierea originală. De la prima vedere, observăm versul. Traducătorii au încercat să păstreze și versul și rima. *Thou speak'st aright,* traducerea simplă ar fi *ai răspuns corect* sau *ai ghicit*. *I am that merry wanderer of the night = Sunt un rătăcitor fericit al nopții, sau sunt rătăcitorul fericit al nopții.* Traducerea lui Dan Grigorescu este: *Sunt un duh, ce zbor întreaga noapte prin văzduh.* S-a preferat uneori traducerea *Sunt un rătăcitor fericit al nopții* și așa au apărut alte sensuri, s-au născut *Puci* umani (nu spiriduși), perverși, flegmatici, ș.a.m.d. Să nu uităm că Robin Băiat Bun (Puck) se numește în textul original „Robin Goodfellow – a mischievous sprite in English folklore"[25] (Robin, bun camarad, sau coleg, sau băiat bun – este un spirit/duh răutăcios din folclorul englez). Apreciem că această explicație ne dă multe informații despre personaj. Pe parcursul textului întâlnim de multe ori cuvinte precum *sprite, fairy,magic.*

24 William Shakespeare, *A midsummer night's dream*, Dover Publications, Inc, NY, 1992, p. 13.
25 Ibidem.

Visul unei nopți de vară este o feerie, pădurea este un personaj magic, iar orice invenție regizorală trebuie motivată și recunoscută ca fiind propria interpretare, altfel (apropo de manipularea zeilor din spectacolul lui Victor Ioan Frunză) putem înșela publicul. „Inițial m-am înfuriat. Reacția mea vis-à-vis de acest spectacol a fost una violentă. M-am simțit mințită și subapreciată. Am fost tratată nu ca un spectator de teatru, ci ca un semidoct care se bucură de bancuri proaste auzite în fața magazinului Obor. Apoi, ca orice furie, mi-a trecut. A rămas doar încă o dezamăgire. Copilul teribil, rebelul, eroul adolescenților, al studenției mele s-a transformat în vânzător la «1001 articole». „[26]

Spectacolul de la Naționalul ieșean a avut puține reprezentații. Motivul nu a fost calitatea sau criticile pro și contra, ci o programare haotic realizată. Însă există și un efect amuzant al acestei montări. *Visul* lui Afrim a însumat mai multe cronici teatrale decât s-a jucat.

Dacă în urmă cu 30 de ani vorbeam de o zonă experimentală, azi e aproape sigur că o nouă montare a textului shakespearian va aduce o nouă viziune scenică, cu costume și muzică modernă, abordând problemele sociale și politice autohtone. Probabil că, dacă s-ar încerca o înscenare cu un decor și costume specifice perioade elisabetane, ea s-ar încadra, paradoxal, zonei experimentale.

Revenind la personajul Puck, cum am putea totuși, reprezenta eroi diafani de acest gen: zâne, spiriduși, duhuri? O parte dintre ei au comportamentul muritorilor (Titania și Oberon), altele sunt lipsite de sentimente (Puck), dar și de

---

[26] Alina Epingeac, articol citat.

gravitație, sunt parcă fluide, ori plutesc, zboară și pot lua diferite chipuri. Chiar dacă spectacolul ne plasează uneori într-o lume de vis, în ireal, mijloacele tehnice și artistice rămân până la urmă inferioare cinematografiei, de exemplu. Deși în ultima perioadă tehnica a evoluat enorm, în concurență cu filmul teatrul nu poate avea câștig de cauză deocamdată, decât că se bazează pe prezența vie a actorilor, „în carne și oase".

Ne preocupă analiza monologului shakespearian tocmai pentru că instrumentele principale ale actorului sunt el însuși și textul. Datele „biografice" ale lui Puck plasează interpretul din start într-o anumită zonă, la fel ca și în cazul lui Ariel din *Furtuna*. Puck spune: *Eu sunt un duh, ce zbor întreaga noapte prin văzduh,* Ariel ne povestește ceva asemănător: *Sorb aerul din față și mă-ntorc, cât ai clipi din ochi*. Insistăm asupra liniei vii, acrobatice a lui Puck, pentru că ar fi, considerăm noi, soluția ideală în siluetarea spiridușului. Oricum am gândi supratema și oricât de originală ar fi ideea regizorală, Puck trebuie să rămână un personaj dinamic, măcar datorită textului care impune acest lucru. În cazul alaiului de zâne și alte duhuri ale pădurii, conceptul regizoral are posibilitatea să meargă mult mai departe. Aceste arătări nu vin cu indicii fixe privind felul lor de a fi, de a umbla, de a se comporta. Știm doar că sunt zâne, spirite, duhuri. „Eu n-am văzut niciodată zâne. Nu știu cum arată", afirma Liviu Ciulei după montarea spectacolului *Visul unei nopți de vară*, din 1991, la Teatrul Bulandra. Poate că această declarație motivează prezența băieților în rolurile zânelor. Oricum e un răspuns abil și elegant. Puck a fost jucat și de actori și de actrițe. Duhurile nu par să aibă un anumit sex, sunt când femei, când bărbați, când plante, animale, sau

eter. În momentul în care le concretizăm, le umanizăm, le dăm o identitate, o viață și implicit sentimente, asistăm la de-feerizarea *Visului unei nopți de vară*.

Să ne reamintim că dramaturgia shakespeariană cuprinde tragedii, feerii, drame istorice, comedii. Propunerile regizorale din ultima perioadă au adus răsturnări majore în construcția unor personaje. Probabil că la un moment dat se va impune o reclasificare a operei în întregimea ei. Nu mai putem vorbi de feerie pentru că ea nu mai există, a fost eliminată. Zâne și spiriduși mai erau în montările de altădată, pentru că în urmă cu douăzeci de ani încă mai era nevoie de poveste, de magie. În zilele noastre, doar cinematografia se încăpățânează să cultive fantasticul (dar în forme științifico-fantastice sau științifico-tehnice).

Ne întoarcem la Liviu Ciulei și asistăm la o altă perspectivă regizorală: e o lume plasată între vis și realitate ce naște permanenta senzație că planurile se întretaie, se contopesc, personajele înseși devenind spectacol. „Ciulei își construiește spectacolul ca pe o minunată poveste în care totul devine adevărat pentru că totul este imaginație. Ne amintește, într-un fel, de păpușile rusești pe care le deschizi descoperind mereu și mereu, în miezul fiecăreia, o alta: asemenea și ne-asemenea celorlalte."[27]

Puck, interpretat de Anca Sigartău, apare ca un copil ștrengar, vesel, preocupat de vrăjile pe care le are de făcut, bucuros atunci când îi reușesc scamatoriile, dar parcă și mai încântat atunci când se încurcă lucrurile. S-a discutat mult despre *Visul* lui Ciulei, spectacolul având un impact puternic

---

[27] Cristina Dumitrescu, *Joc de oglinzi*, „Teatrul azi", nr. 9-10/1991, p. 10.

asupra publicului. Să nu uităm că, în 1991, scena românească începea să respire un alt aer, actorii absorbeau prin toți porii libertatea de a crea și de a arăta și altceva. Întors din America, Liviu Ciulei aducea o altă „briză", o altă privire, iar spectatorii și actorii au asimilat perfect acest „vis" venit de peste ocean.

Plecând de la *spațiul gol* al lui Peter Brook (care deschidea în 1970 *Visul unei nopți de vară* cu un decor alb imaculat), Ciulei imaginează tot un spațiu gol, dar roșu. „O pardoseală din dale pătrate lucioase, roșii ca sângele în fundal, o ‹perdea› alcătuită din segmente mobile, în aceeași culoare sângerie, o mică platformă de sticlă, ce poate fi urcată și coborâtă – iată principalele piese ale decorului gândit de Liviu Ciulei pentru mizanscena *Visului*...Totul dominat de un disc alb închipuind Luna, misterioasa zeitate tutelară a acestei nopți fierbinți, colcăitoare de pasiuni, de porniri nebune și dorințe smintite care prind glas și contur datorită (numai?) sucului unei buruieni ciudate, stors pe pleoapele adormiților de un spiriduș răutăcios."[28]

Scenografia spectacolului, semnată de Nina Brumușilă, a împărțit întregul „vis" în trei dominante cromatice: negrul pentru Oberon și Titania, regii tărâmului fermecat, albul pentru pământenii prinși în capcana duhurilor și roșul muritorilor din scena teatru în teatru.

Bizuindu-se pe un text păstrat integral (traducerea Nina Cassian), fără adaosuri, *Visul* lui Ciulei a fost o permanentă redescoperire, sau re-amintire a cuvântului. A convins atunci, la începutul anilor '90, că Shakespeare poate fi montat și altfel, modern, dar fără să distorsioneze cuvântul. „În mod obișnuit,

[28] Alice Georgescu, *Viață și artă*, „Teatrul azi", nr. 9-10/1991, p. 9.

când e vorba de un text clasic, de mult și temeinic cunoscut, mergem la teatru ca să descoperim montarea, dar în acest caz, văzând spectacolul, avem permanent senzația că descoperim textul, povestea și versul deopotrivă. Senzația aceasta, extrem de puternică, devine cu atât mai ciudată cu cât constatăm că nu uitasem nimic.

Spectacolul nu ne „furnizează informație ci, ne-o ordonează pe aceea existentă. Descoperirea textului înseamnă orchestrarea faptelor, nu aflarea lor și înseamnă, mai ales, stabilirea unor legături intime între situații, personaje, astfel încât totul ni se revelează, cu pregnanță, ca un fascinant joc de oglinzi."[29]

Puck poate fi jucat și de o actriță, și de un actor, cum se întâmplă în spectacolele de care am amintit mai sus. Zânele pot avea și ele sexe diferite, pot fi elfi sau spiriduși poznași. Seria experimentelor nu se oprește aici. Să nu uităm că *Visul unei nopți de vară* numără peste 20 de montări din 1990 și până astăzi. Se pare că acest text a fost preferat de regizori, între 1990-1992 văzând luminile rampei trei producții teatrale memorabile, premiate atât în țară cât și la festivaluri importante din străinătate. Ne referim, în ordine cronologică, la cele semnate de Alexandru Darie (Teatrul de Comedie, 1990), Liviu Ciulei (Teatrul Bulandra, 1991) și Tompa Gábor (Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 1992).

Cu spectacolul lui Tompa Gábor, intrăm într-o lume tehnologizată, care aproape că a omorât pădurea, natura. Spațiul de joc este o construcție metalică întunecată, în fața căreia se desfășoară prima scenă. Imaginea următoare ne oferă

---

[29] Cristina Dumitrescu, *Joc de oglinzi*, loc.cit.

o altă perspectivă, o hală industrială care apare odată cu deschiderea colosului metalic. În această hală, artiștii se pregătesc pentru viitoarea reprezentație, îndrumați de liderul de sindicat. Pădurea vrăjită este sugerată de niște trunchiuri de copaci, de prăjini înfipte în podea sau de ridicarea unui arbore mare sub care se ivește un petic de iarbă. Toată această atmosferă sufocantă evocă un univers poluat, muribund. În costume moderne cu accente hippy și punk, „lumea duhurilor devine o lume interlopă ce își duce existența în spații subterane, apărând la lumină însoțită de o fumigație derutantă, trăind o viață de orgii și de relații ambigui de o senzualitate tulbure."[30]

Puck este jucat de o actriță, Spoláricz Andrea, care la un moment dat își dublează rolul, cu ajutorul unei măști și devine Philostrat, maestrul de ceremonii de la Curtea lui Theseu. „Puck, o fată în salopetă neagră, cu ochelari de școlăriță silitoare și dăruită până la sclavie stăpânului, Spoláricz Andrea este de o admirabilă mobilitate psiho-fizică, antrenată vocal și corporal în spiritul unei maxime expresivități."[31]

Și aici floarea fermecată, cu al său „mir" vrăjit, este transformată, evident, într-un drog produs de Puck. Atât costumele, cât și ilustrația muzicală pe ritmuri rock, metalul decorului, lumea spiritelor transformată într-o realitate pământeană își găsesc finalul într-o oglindă pe care, la căderea cortinei, Puck o îndreaptă spre sală. Această lume suntem noi, ne dezvăluie Tompa Gábor, această lume am creat-o noi și tot

---

[30] Margareta Bărbuță, *Un vis în stare de luciditate*, „Teatrul azi", nr. 1-2-3/1993, p. 26.

[31] Ibidem.

noi am distrus ceea ce era înainte. Așa se vede și Shakespeare, în acea oglindă, *așa vreți să-l vedeți,* pare a sugera regizorul. Colosul metalic se va închide, lăsând liber monologul lui Puck, care sună simplu, natural și oarecum trist: „A fost un vis...un vis în stare de luciditate".

Dinamica acestei montări este întrținută, așa cum a vrut, credem, și Shakespeare de Puck. Un Puck al zilelor noastre, terestru, dar cu trăsături de spiriduș, de copil pus pe șotii, năzdrăvan, ce umblă prea devreme cu lucruri interzise (din nou, droguri), un puști fără afecte. Anulând pădurea, care are un rol important în toată dramaturgia lui Shakespeare, alterând tărâmul visului, al duhurilor, concretizând un univers despre care și așa nu știm chiar totul, ajungem să acceptăm o lume fără culoare, fără căldură, fără imaginar.

Nu știm dacă e calea cea mai bună pentru viziune și implicit pentru Puck și al său „vis". Aducându-ne totuși aminte că spectacolul lui Tompa Gábor a fost montat în 1992, trebuie precizat că el a aruncat, la acel moment, o privire neașteptată asupra textului shakespearian. Ecourile au fost variate, iar pentru începutul anilor '90 a fost o noutate pentru public. Tot atunci a fost montat și *Richard al III-lea* (Teatrul Odeon) de către Mihai Măniuțiu. Se pare că acel an a avut o pornire specială spre modernizarea textelor clasice, iar perspectivele regizorale au fost dintre cele mai curajoase.

Puck rămâne un personaj magnetic pentru un actor aflat la început de carieră (îndeobște s-a preferat un tânăr pentru rolul spiridușului). Confruntarea cu spiridușul lui Shakespeare cere mult efort fizic, îndemânare, spontaneitate. Poate că nu întotdeauna finalul repetițiilor și premiera

spectacolului au adus liniște actorului din rolul Puck. Ne referim la *Visul unei nopți de vară*, regia Ion Sapdaru, de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași (1998), unde am interpretat acest personaj. Orice actor își are propria lui imagine despre piesa și personajul care îi revine. Nu coincide neapărat cu cea a regizorului, discordanța apărând chiar de la primele repetiții. Însă până la premieră acest drum se va netezi, se va *lumina*, echipa se va mișca după bagheta directorului de scenă. Apreciem că acesta trebuie să fie un fin psiholog, având în vedere faptul că atmosfera repetițiilor și creația actorului sunt coordonate în totalitate de el. De aceea, este foarte importantă relația interpret-regizor. De fapt, actorul rămâne să se confrunte cu personajul pe care și-l asumă, chiar dacă inițial avea un alt punct de vedere. Poate că în acest *vis*, regizorul nu a reușit să-i convingă pe toți Primii care descoperă piesele lipsă din puzzle-ul spectacolului sunt criticii de teatru. „Oricine merge să vadă *Visul*...se așteaptă firește, să vadă o feerie. Citind declarațiile regizorului Ion Sapdaru (în caietul de sală), am văzut că el a înțeles personajele ca pe niște «oameni plini de energie sexuală și atrași chiar de perversiuni» care «își pierd identitatea (!) și se dedau homosexualității, pedofiliei, sado-masochismului, zoofiliei etc». E limpede că o asemenea lectură coboară din Jan Kott și e bine că spectacolul încearcă să aibă o *cultură* a sa. Puțin speriat parcă de această viziune pe care și-o asumă, Ion Sapdaru se grăbește să ne asigure că a încercat să arate «asemenea inversiuni, dar la modul poetic» (ca și cum Shakespeare n-ar fi făcut-o), «într-un cadru natural edenic». Aici e toată problema! Este spectacolul *poetic*? Are o atmosferă edenică? Nu este și nu are!... Copacii

sunt înlocuiți cu un fel de catarge de corăbii în fața cărora ne declarăm incapacitatea de a le descifra. Luminile, care ar fi trebuit să joace principalul rol în crearea atmosferei, funcționează parcimonios și neinspirat, iar muzica, semnată... *anonim*, există ca atare."[32]

Cum e să te întâlnești cu Puck? E o șansă în primul rând, e un calvar dacă nu se realizează *chimia* cu regizorul, e un examen în fața publicului, al criticilor și, nu în ultimul rând, al partenerilor de scenă. *Visul* lui Ion Sapdaru de la Iași s-a regăsit pe afișul teatrului timp de trei stagiuni. Deși criticii n-au fost de acord cu viziunea regizorului asupra acestui text, publicul s-a simțit atras. Dar asta e o altă poveste...

Actorul cel ce dă viață partiturii este cel mai expus în procesul de receptare. „Îi cunosc foarte bine pe actori și știu ce disponibilități artistice au; numai că asupra lor trebuie să acționeze exigența regizorală. Când aceasta nu acționează, rezultatul este cel pe care l-am văzut și l-am auzit"[33]. După 18 ani de la premiera acestui spectacol, rememorăm altfel *Visul* lui Ion Sapdaru. Între timp, mulți regizori „s-au pierdut" prin pădurea fermecată a lui Shakespeare și poate de aceea au renunțat la ea atunci când au montat *Visul*.

Așa cum am subliniat, imaginea pe care și-o formează un actor despre personaj la primele repetiții (lecturi) poate fi diferită de a celui ce coordonează montarea. Ideal este ca părerile să găsească un numitor comun, însă uneori argumentele regizorale nu se susțin, actorul nu e cucerit pe deplin și apar disonanțe de tot felul. Ceea ce nu ușurează

---

[32] Ștefan Oprea, *Căruța lui Thespis*, Editura Opera Magna, Iași, 2006, p. 262.
[33] Ibidem.

munca. Iată de ce spuneam mai devreme că Puck poate fi și un calvar pentru interpretul său.

Nu ne propunem cu această lucrare să înaintăm pe teritoriul criticii teatrale (deși, inevitabil acest lucru se va întâmpla), dar cercetarea noastră va avea și observații proprii, nu lipsite poate de subiectivitate. Pericolul subiectivității va exista întotdeauna mai ales când vorbim de montarea unui text clasic. Shakespeare se poate monta în multe feluri, e necesar chiar să-l redescoperim, în alte și alte ipostaze și să-i păstrăm spiritul și textul. Altfel poate fi doar *mult zgomot pentru nimic.*

Richard al III-lea „nu se mai joacă”

Azi iarna vrajbei noastre s-a schimbat,
Prin soarele lui York, în toi de vară;
Iar norii toți, ce casa ne-o striveau,
Sunt îngropați în sînu-adînc al mării.
Purtăm pe frunți cununi de biruință;
Din ciunte arme am făcut trofeu;
Din aspre trîmbiți, vesele taifasuri;
Din marș războinic, pași suavi de danț.
Brăzdatul Marte chipul și-l descruntă,
Și-acum, în loc să sperie vrăjmașii
Încălecat pe cai împlătoșați,
El dănțuie-n iatacuri de domnițe
La mîngîiosul cîntec al lăutei.
Dar eu, ce nu-s strujit pentru hîrjoane
Și nici să mă răsfăț în dulci oglinzi,
Eu, crunt ciuntit, ce nu pot să mă-nfoi

Pe lîng-o nimfă legănată-n șolduri;
Eu, cel necumpănit deopotrivă,
Prădat la trup de firea necinstită,
Ne-ntreg și scîlciat, prea timpuriu
Zvîrlit în lumea ce respiră, și-încă
Așa pocit, scălîmb, că pîn' și cîinii
Mă latră când pășesc șontîc pe drum;
Da, eu, în piuitul slab al păcii,
Nu jindui să-mi petrec răgazul altfel
Decît privindu-mi umbra lungă-n soare
Și cugetînd la strîmbăciunea mea.
Deci, cum nu pot să fiu nici curtezan,
Nici să mă-mbii la galeșe taifasuri,
Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos,
Urînd huzurul zilelor de azi.
Urzeli am înnodat, prepusuri grele,
Prin bete profeții, scorneli și vise,
Pe rege și pe Clarence, frații mei,
La ură să-i asmut, mistuitoare.
Și dacă Edward riga-i bun și drept
Cît eu subțire, cutră-ntortocheat,
Chiar astăzi Clarence intră sub zăbrea
De răul profeției cum că «G»
Lui Edward vlăstarii-i va stârpi...[34]

Tragedia regelui Richard al III-lea debutează pașnic. Apele par limpezi, războiul a trecut, peste tot domnește liniștea. Însă prea mult senin, de cele mai multe ori, prevestește furtuna. Există cineva care urăște această pace. Monologul de început este cel pe care-l avem în vedere, deși e greu să alegi din această piesă un singur monolog, când sunt

---

[34] William Shakespeare, *Richard al III-lea,* în *Opere complete*, vol. 1, traducere de Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1982, pp. 477-478.

cel puțin două incluse în mod curent în repertoriile actorilor. Cu primul monolog se dezvăluie întreaga esență a conflictului. După această *deschidere* te întrebi cine și cum este cu adevărat omul care declară chiar de la început: *„Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos”.* [35] Surprinzător este că îi reușește foarte ușor ceea ce și-a propus, că nu întâmpină greutăți în a-și desăvârși planul și atunci apare întrebarea: nu cumva Richard a fost dintotdeauna un ticălos? Mama lui, prințesa de York, își amintește chinurile prin care a trecut atunci când l-a născut și-l caracterizează astfel:

Ai fost copil cu nazuri și arțag;
În școală-ai fost zălud, turbat, sălbatic;
Sumeț, bezmetic, aprig în junie,
Și crud, viclean și iudă-n anii copți;
Cu cît păreai mai blînd, urai mai strașnic.[36]

Descoperim un copil rău, crud care mai târziu, la maturitate, își va „armoniza” chipul „pocit”, cu ura, crima și incestul. Probabil în acest fel Richard își face dreptate, se răzbună pe Dumnezeul care l-a creat așa *ne-ntreg și scîlciat.*

Înainte de a intra în subiect, este important să înțelegem de unde a pornit totul. E pace după Războiul Rozelor, în care s-au înfruntat două familii, Lancaster și York. Lancasters au fost învinși, iar acum domnesc cei din neamul York. Richard, duce de Gloucester, este un York, însă pe tron se află Edward, fratele lui. E lesne de dedus motivul ticăloșiilor pe care și le propune Richard. El vrea și trebuie să fie rege, prin urmare

---

[35] Ibidem.
[36] Idem, p. 557.

pacea atotstăpânitoare îi este supărătoare. Va trebui să acționeze și să strice această liniște. Dar de ce ar fi pacea supărătoare pentru Richard? Avem acum *vesele taifasuri, pași suavi de danț*, deci petreceri, dansuri și *dragoste*, sentiment ce pare să îi rămână străin.

Eu, crunt ciuntit, ce nu pot să mă-nfoi
Pe lîngă-o nimfă legănată-n șolduri;"[37]

Credem că drama lui Richard pornește de la înfățișarea sa. E diform, *pocit, crunt ciuntit* – e șchiop, *neîntreg, prea timpuriu zvîrlit în lumea ce respiră*, născut probabil mai devreme. Dacă încercăm să-l vizualizăm, vom avea în față imaginea unui om greu de privit. Pentru un actor, a realiza imaginea fizică a monstrului e o sarcină dificilă. În unele cazuri s-a renunțat la această compoziție (*Richard al III-lea*, regia Wang Xiaoying, Teatrul Național din Beijing, spectacol prezent în Festivalul Internațional Shakespeare, Craiova), căutându-se alte justificări pentru acțiunile criminale ale lui Richard.

Portretul creionat mai sus explică de ce nu poate Richard să fie împăcat cu pacea care a adus banchete, dansuri și dragoste. Cine ar fi capabil să îl iubească, *cînd pîn' și cîinii mă latră cînd pășesc șontîc pe drum*? Și atunci apare soluția:

Deci, cum nu pot să fiu nici curtezan,
Nici să mă-mbii la galeșe taifasuri,
Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos![38]

---

[37] Op.cit., p. 477.
[38] Idem, pp. 477-478.

E ca un joc cu destinele oamenilor, cu sufletele lor. De altfel, Richard își privește propria viață ca pe o partidă din care nu are nimic de pierdut. Nu-și propune să devină bun, uman, ci, dimpotrivă, se comportă demonic. Ceva trebuie să se fi întâmplat. Putem bănui existența unei traume vechi dintr-o copilărie nefericită care a creat la maturitate un ins nemilos. Richard răbufnește și e hotărât să înceapă un nou război. Se răzbună pe toți, pe rând, făcându-și dreptatea lui,

Mi-am pus în gînd să fiu un ticălos, în textul original este *I am determined to prove a villain*[39]. Descoperim dintr-o traducere simplă, fără interpretare, că această frază de la care pleacă totul are un tâlc ce ne deschide și o altă perspectivă. *M-am hotărît să arăt, să dovedesc că sunt rău,* aceasta ar fi tălmăcirea din textul original și astfel apare o nuanță importantă. Richard s-a hotărât să arate că este așa cum îl cred toți. E ca și cum ar striga în sala tronului: *Da, sunt o năpîrcă, un neterminat, un diform (unfinish'd, deform'd).* Femeile nu-l vor iubi, nu va găsi deci împlinire în dragoste (*I cannot prove a lover*). Atunci, va fi rege, se va realiza în politică. Richard este un scelerat, dar s-a născut așa? Puțin probabil. Dintre toți fiii, el ar putea fi copilul nedorit, dar și cel care moștenește firea mamei:

Am, doamnă, de la tine moștenită
O fire ce mustrarea n-o îndură.[40]

Din cauza infirmității sale, nimeni nu a văzut în Richard un posibil moștenitor al Coroanei regale. Ceilalți doi frați s-au

---

39 William Shakespeare, *Richard III*, New York, Dover Publications, Inc., 1995, pp. 1-2.

40 William Shakespeare, *Richard al III-lea*, ed. cit., 1982, pp. 557.

bucurat întotdeauna de atenția tuturor. La el, sentimentul iubirii s-a metamorfozat în ură, căci Richard mai are un handicap: este incapabil să iubească.

Dragostea m-a ocolit
De cînd eram încă în carnea mamei.
Și ca să-mi fie pentru totdeauna
Domnia dragostei nengăduită,
Batjocorită mi-e ființa însăși:
Din creștere oprit îmi e un braț
Și port umflată-n spate o cocoașă
Ca trupului batjocora să-i fie
Și un picior mai lung mi-e dat decît celalt,
Încît înfățișarea mi-e asemeni
Acelui pui de urs, pe care încă
Ursoaica nu l-a lins...
Sunt om să pot să fiu iubit?[41]

Shakespeare a fost necruțător cu acest personaj, exagerând în deformarea fizicului său: prea multe defecte într-un singur om. În același timp, tocmai diformitățile adâncesc tragismul personajului. Istoria nu ne-a lăsat prea multe informații referitoare la ultimul rege din familia York, dar Richard al III-lea a existat, a domnit doi ani (avea 31 de ani când a fost înscăunat) și a murit tânăr. Să nu fii iubit, poate că acesta este blestemul pe care-l duce Richard. Însă totul se compensează. Are o voință și o ambiție nemăsurate, o minte diabolică. Va fi rege cu sau fără voia celorlalți. Nu contează mijloacele, ținta este să fie deasupra tuturor, să-i aibă la

[41] William Shakespeare, *Henric al VI-lea, partea a III-a*, în *Opere complete*, vol.1, traducere de Barbu Solacolu, Editura Univers, București, 1982, p. 401.

picioare. Această hotărâre a lui Richard se conturează deja din piesa *Henric al VI-lea*:

Visez coroana ca un om ce-ar sta
Pe-un cap de stîncă la un țărm de mare
Privind spre celalt țărm, pe care-ar vrea
Sub pașii săi să-l simtă tot așa
Cum ochii dornici pot să-l stăpînească.
Așa-mi doresc coroana...[42]

Iată de ce considerăm că monologul din deschiderea tragediei *Richard al III-lea* este un adevărat regal psihologic. Totul este deja pus la punct, planul este pregătit încă din piesa *Henric al VI-lea,* partea a III-a, care ajută la înțelegerea acestui personaj.

A fi sau a nu fi rege, aceasta-i întrebarea! Pentru Richard, a nu fi rege înseamnă a avea altceva. Altceva înseamnă tandrețe. E interesant faptul că acest sentiment este adus în discuție de Richard, în mod repetat, agasant chiar la un moment dat. Nu se pune în balanță Coroana decât cu dorința devastatoare, tiranică de a fi iubit. Și totuși, Richard decide că e mult mai simplu să fie rege decât să fie iubit de o femeie:

Dar dacă pentru Richard nu-i nădejde
Să capete-o coroan-atuncea lumea
Ce bun ar fi să-i poată da? Să caut
Un rai în brațe albe de femeie?
...Ah, crudul gînd! Mai repede-aș putea
Coroane sclipitoare douăzeci
Să capăt!."[43]

---

[42] Idem, pp. 400-401.

Shakespeare a creat un Richard care nu are o altă alternativă, decât aceea de a obține puterea. Destinul său a fost petcetluit încă din leagăn. Trebuia să aibă Coroana, trebuia să fie mai presus de toți. Nu întrevedem nicio altă cale pe care el ar fi putut-o urma decât cea a unui nelegiuit. Declanșatorul ororilor îl detectăm cum spuneam, în *Henric al VI-lea*. Cu piesa *Richard al III-lea*, asistăm la începutul „prăpădului”:

Nimica bun în mine n-am să văd.
Cît timp nu-s eu cel tare, e prăpăd!”[44]

Pentru un actor, *a intra în pielea* acestui erou, presupune a căuta nuanțele unor replici, a explor subtextul. Dar nu singur, ci împreună cu regizorul. Alexander Hausvater spunea, odată, că *actoria este o meserie epidermică*. Richard poate fi o adevărată provocare, de aceea este necesar să înțelegem mecanismul psihologic al acestui personaj. Putem presupune, putem inventa, dar fără argumente cădem în gol. Nu e ușor să joci Shakespeare. Textul e dificil, pare greoi, suntem tentați să „cântăm” versul și atunci cărarea pe care am pornit devine anevoioasă și deloc atractivă. Dar cu astfel de eroi, actorii se întâlnesc o dată în viață, sau niciodată. Există, totodată, pericolul de a ne adânci atât de mult, încât să nu mai găsim calea de întoarcere. Nu poți fora la nesfârșit. Există în demersul interpretativ un punct final.

Monologul este momentul actorului. A fi singur cu Shakespeare pe scândură, a stăpâni scena toată, e un eveniment unic. Pentru câteva minute, ești rege, chiar dacă joci

---

43 Idem, p. 401.
44 Idem, p. 446.

un cerșetor. Pentru câteva minute, scena și publicul sunt doar ale tale. Istoria ne arată un Richard al III-lea brav, înțelept, un conducător viteaz. Shakespeare nu contestă asta, dar plăsmuiește un slut, o fire odioasă. De ce? Poate pentru că de aici începe spectacolul. „Istoricul Richard al III-lea a fost un conducător, ca și epoca sa, intransigent și nemilos. Dar personalitatea abisală a acestui rege este, în mare măsură, o tradiție literară. Niciodată nu s-a dovedit faptul că Richard și-a ucis soția, nepoții sau fratele…E o interpretare nemiloasă. Dar mai apropiată totuși de adevăr – de Shakespeare și de lume."[45]

Deși *Richard al III-lea* este un text provocator, incitant din ambele puncte de vedere (regizoral și actoricesc), nu depistăm foarte multe montări pe scena românescă, din 1990 și până astăzi.

În 1993, la Teatrul Odeon, s-a născut, în regia lui Mihai Măniuțiu, un spectacol de excepție, premiat în cadrul Galelor UNITER, la secțiunea „Cel mai bun spectacol al anului". Costumele erau semnate de Doina Levintza, iar decorul de Constantin Ciubotariu. Personajul principal a fost interpretat de Marcel Iureș, care a obținut cu acest rol o nominalizare la secțiunea „Cel mai bun actor". Premiul UNITER i-a fost acordat câțiva ani mai târziu, pentru un alt *Richard, al II-lea* tot în regia lui Mihai Măniuțiu.

Plecând de la filmul lui Akira Kurosawa, *Tronul însângerat*, Măniuțiu a creat o atmosferă ireală, un hău întunecat, luminat doar de torțe și împânzit de douăzeci și doi de guarzi îmbrăcați în costume somptuoase de proveniență

[45] Andrzej Żurowski, *Citindu-l pe Shakespeare*, traducere de Cristina Godun, Editura Cheiron, București, 2010, p. 221.

japoneză. Decorul sugera o pistă de decolare flancată de torțe și lumânări și „păzită" de guarzi. „Cumva eu lucram pe imagini emblematice, imagini în oglindă. Monologul de început avea corespondent în monologul din final. Guarzii erau îmbrăcați la fel cu Richard, erau ca niște samurai. Spectacolul începea așa: Radu Amzulescu (Buckingham) stătea în fundal, la niște tobe care nu se vedeau și la un foc care ardea. Pe măsură ce Richard înainta pe scenă, guarzii care dormeau pe tatami, cu lumânări la cap, îi deschideau cărări de lumină. Richard (Marcel Iureș) evita întotdeauna lumina și trecea pe sub ea, înaintând spre un personaj îmbrăcat identic cu el, doar că avea cap de lup. Acest personaj era dublul lui Richard și îl însoțea permanent. Un alter-ego al lui Richard, care la finalul spectacolului își scotea capul de lup și era un Richard al III-lea femeie, dublul animalic și feminin al lui Richard, personaj în brațele căruia Richard al III-lea moare.

Monologul de început era construit în prezența celor douăzeci și doi de guarzi care dormeau pe tatami, la fel cum la final, monologul se desfășura tot în prezența acestor guarzi însă acum erau morți. Guarzii s-au sacrificat pentru Richard."[46].

Marile spectacole din perioada de după 1989 au avut un destin ingrat în ceea ce privește arhivarea lor într-o videotecă. O mare parte dintre ele nu au fost filmate ori înregistrate, așa încât s-au „pierdut". Au rămas cronicile scrise și alte materiale, de tip interviu, de exemplu. Recuperăm cu greu câteva imagini și atât. *Richard al III-lea* rămâne un spectacol memorabil, un punct culminant în cariera lui Mihai Măniuțiu.

[46] Dialoguri cu Mihai Măniuțiu, Iași, aprilie 2013.

Din păcate, nu s-a păstrat într-un format video, deci va fi imposibil de revăzut. Surprinzătoare este opțiunea regizorului, care a trebuit să aleagă între a monta acest text și *Lecția* lui Eugène Ionesco. Mihai Măniuțiu se oprise inițial la ultima variantă.

„Realitatea înseamnă întotdeauna niște oameni și, de aceea, are darul de a provoca. Nu am vrut cu niciun chip să fac *Richard al III-lea*. Eu voiam un Eugen Ionescu, în continuarea *Lecției.* Iată deci provocarea realității, venită prin Alexandru Dabija, directorul de atunci al Odeonului, care a spus: faci Shakespeare sau nimic, intuiesc că asta trebuie să faci. Am cerut mai întâi timp de gândire. Aveam un vechi proiect, abandonat, cu Iureș. Era chiar *Richard al III-lea*. Nu o să ai mijloacele să faci acest spectacol – i-am spus lui Dabija. Să nu uităm că eram abia prin '92-'93, când teatrele nici nu prea aveau mijloace și nici nu erau prea curajoase. I-am mai spus că am nevoie de 20-30 de studenți și că teatrul trebuia să fie închis două luni. I-am pus, deci, condiții imposibile, pentru că voiam să fac altceva. A acceptat și a rezultat *Richard al III-lea*. Mi-a pus practic la dispoziție cam trei clase de la actorie și, în perioada aceea, s-a jucat la minimum la Odeon, ca să pot avea condiții să lucrez."[47]

Revenind la monologul de început al lui Richard, încercăm să găsim motive pentru care decorul semăna, cum ziceam, cu o pistă de decolare. Cei douăzeci și doi de guarzi îl

---

[47] Dan C. Mihăilescu, *Regia este o meserie în care trebuie să îmbătrânești ca să fii,* interviu cu Mihai Măniuțiu, Agenda LiterNet, *Cronici teatru*, martie 2002. Sursa internet: http://agenda.liternet.ro/articol/5196/Dan-C-Mihailescu/Interviu-Mihai-Maniutiu-Regia-este-o-meserie-in-care-trebuie-sa-imbatri nesti-ca-sa-fii.html, data download: 21 aprilie 2013.

însoțesc permanent pe rege, o singură gândire și o singură misiune. Exact ca piloții militari japonezi care se lansau în atacurile sinucigașe de tip kamikaze. Kamikaze și seppuku sunt concepte destul de greu de înțeles în afara Japoniei. Sinuciderea are o întreagă tradiție în lumea niponă, este alegerea supremă în locul înfrângerii, dezonoarei și rușinii, viața de samurai impunând loialitatea și onoarea înainte de orice. Pentru *Richard al III-lea,* considerăm că a fost una dintre cele mai îndrăznețe viziuni regizorale și mai argumentate în același timp. Fanatismul guarzilor/samurailor din creația scenică a lui Măniuțiu a stârnit multe controverse. Totuși, dacă ne aducem iarăși aminte de acel monolog, acceptăm că Richard putea fi un perfect conducător militar japonez fanatic, deci alegerea decorului nu a fost deloc întâmplătoare.

Monologul cu care începe piesa și monologul din final au fost construite „pe respirație". Respirau douăzeci și doi de luptători, împreună cu Richard și cu dublul său (personajul cu cap de lup), ca o prevestire a crimelor. Spectacolul se termina într-un fel asemănător, de această dată printr-o respirație fatală. Se stingea o lumânare, o lumină, cădeau doi guarzi, încă o respirație, altă lumină, alți doi guarzi, și tot așa până la ultimul. De-abia aici începea monologul final. O imagine covârșitoare ne-a rămas în minte: pe o pistă de decolare, douăzeci și doi de samurai zac morți, iar un Richard sfâșiat își călărește dublul său (personajul cu cap de lup), cerând: *Un cal!un cal! Regatul meu pe-un cal!.*

Vorbea, la un moment dat, Mihai Măniuțiu despre o proiecție în oglindă a celor două monologuri. Dacă începutul avea o rigoare militară, totul fiind organizat perfect, finalul

aducea o dezordine totală, iar imaginea inițială era ca o oglindă spartă la final. Tot spectacolul se desfășura între lumină și întuneric, pista aviatică funcționând ca o rampă de lansare între adevăr și minciună, între viață și moarte. Elementul „penumbră" îi aparținea lui Richard, singurul care evita lumina. Era permanent într-un con de penumbră, ca și cum ar fi stat la pândă. Dublul său reprezenta latura sa demonică, animalică. Personajul juca tot timpul cu acel cap de lup pe umeri, pentru ca la final să-l scoată și să introducă un dublu feminin al lui Richard, cu perucă blondă, cu machiaj, deși actorul care-l interpreta era bărbat. Ideea de travesti este cea care persistă în secvența respectivă. Imaginația poate isca ipoteze pe care montarea le sugerează doar. După aplauze, avem libertatea propriului scenariu. „Richard al III-lea în viziunea lui Măniuțiu/Iureș este un recviem al ființei umane în care omul-Dumnezeu se înfruntă cu Dumnezeul-om. În final, eroul este înfrânt de marile păcate: mândria minții și mândria inimii. Regizorul vizează un impact al personajului cu publicul- nu numai cerebral ci și emoțional și visceral. Forțând limitele, stabilind o relație de excepție cu rolul, Marcel Iureș realizează o creație desăvârșită, care îl propulsează în categoria celor mai mari actori shakespearieni. În urma turneului din Marea Britanie, spectacolul a fost nominalizat pentru cea mai bună producție străină în cadrul Theatre Manager's Association Awards. Apelativele din presă au fost la superlativ: magnific, un triumf, un Richard antologic"[48]

---

[48] Ludmila Patlanjoglu, *Richard III și crucea ne-iubirii*, „Teatrul azi", nr. 8,9/2012, p. 55.

Ca un fel de concluzie, considerăm că spectacolele lui Mihai Măniuțiu pe texte shakespeariene (printre acestea numărându-se și *Richard al III-lea*) au promovat o anumită mișcare de tip ritualic, un balet al terorii și al crimelor, un permanent *update* al poveștii sau al textului. Însă actualizarea propusă de regizor este justificată, în limitele bunului simț, rspectând cu rafinament, o anumită estetică. Categoric este un stil, o amprentă curajoasă, pertinentă. „Eu cred că funcția teatrului este exorcistică și terapeutică. Cel puțin pentru mine. Dacă asta trece rampa, devine astfel și pentru spectator. Fac lucrurile așa pentru că ele mă duc pe mine la actul curățării."[49]

„Richard al III-lea se interzice", parcă așa a și fost. Din 1990 și până astăzi acest text a fost ocolit de regizori. După spectacolul lui Mihai Măniuțiu din 1993, nu l-am mai aflat decât în câteva încercări de scenarii care nu au reușit să atingă performanțele producției de la Teatrul Odeon: *Căutându-l pe Shakespeare prin Richard al III-lea* (2011, Turnu Severin, regia Toma Enache) și *Seducția puterii – Richard al III-lea* (2012, spectacol de teatru-muzică-film, regia Bogdan Cristian Drăgan, Filarmonica de Stat Oltenia).

Din păcate, *Richard al III-lea* a continuat să se ascundă în acel con de umbră „prezis" de Mihai Măniuțiu.

---

[49] Dan C. Mihăilescu, loc cit.

Lecția de teatru a lui Hamlet

Hamlet este piesa care a stârnit cele mai multe polemici, iar despre prințul Danemarcei și a lui nebunie, adevărată sau trucată, s-au scris mii de pagini. „Hamlet este personajul absolut. Nu există o altă creație a vreunui autor care să aibă parte de un statut atât de spectaculos. E o enigmă, singura care nu s-a lăsat descifrată de nimeni până la capăt, din câți s-au apropiat de ea.”[50]

Hamlet actorul și regizorul, iată perspectiva din care vom căuta răspunsuri urmărind textul și câteva mizanscene inedite. Ne-am oprit la monologul din actul al III-lea, scena 2. În această „lecție de teatru” regăsim și indicații de actorie, dar și de regie, valabile și astăzi. Opțiunea în alegerea monologului a pornit de la structura lucrării noastre. Am apreciat că „lecția de teatru” a lui Hamlet este fragmentul ce ne lipsește din acest puzzle shakespearian. Hamlet este unul dintre personajele cu cele mai multe monologuri, pagini întregi de cuvinte care acoperă aceeași dilemă: *A fi sau a nu fi*. Nu e simplu să te oprești la un singur monolog, de aceea despre *A fi sau a nu fi* vom vorbi în capitolul al III-lea, destinat teatrului de televiziune. Ne-am propus să urmărim lecția de actorie, dar și scena de „teatru în teatru”, întrucât ele sunt legate din perspectiva actorului și regizorului. Monologul ne înfățișează observații stricte pentru un actor/regizor, exemplificându-le, iar în scena spectacolului putem sesiza dacă „lecția” a fost eficientă sau nu. Vom reconstitui acest

---

50 Octavian Saiu, *Hamlet și nebunia lumii*, Editura Paideia, București, 2014, p. 9.

traseu în acele puneri în scenă pe care le-am apreciat ca fiind inedite.

Recită tirada, rogu-te,cum ți-am rostit-o eu, ușor curgător; ci dacă o răcnești, așa cum fac mulți dintre actorii ăștia, mai bine îl pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile. Nici nu despica văzduhul cu mîinile, așa de parcă ai tăia lemne, ci fii în totul domol: căci chiar în mijlocul torentului, al furtunii și – ca să zic așa – al vîrtejului pasiunii, trebuie să dobîndești și să arăți o cumpătare care să-i dea moliciune. O! mă doare în suflet cînd aud câte un gură-spartă cu căpățîna înperucată sfîșiind pasiunea în bucăți, făcând-o zdrențe, spărgînd urechile galeriei care, în cea mai mare parte, nu-i bună pentru altceva decât pentru pantomime neînțelese și pentru gălăgie: aș pune să-l biciuiască pe un asemenea ins care-l întrece pe Termagant, asta se cheamă să fii mai Irod decât Irod; rogu-te, ferește-te de așa ceva.

…Nu fii nici prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care- ai: potrivește-ți gestul după cuvînt, cuvîntul după gest: ținînd seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor firești; căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost,dintru-nceputuri și până acum,a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scîrbă propriului său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor. Dar întrecând măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă-l faci să rîdă pe nepriceput, nu poți decît să-l amărăști pe cel cu pricepere sănătoasă, iar judecata acestuia unul, se cade să recunoști, trebuie să precumpănească un teatru întreg de alde ceilalți. Ehei, am văzut actori jucând, și i-am auzit pe alții lăudîndu-i –, și încă ce laudă, ca să nu spun mai urît –, care nici tu vorbă de creștin, nici tu călcătură de creștin, de păgîn sau de om nearătînd, se umflau în pene și zbierau, încît îmi ziceam că vreun cîrpaci al firii i-a făcut pe oameni, și i-a făcut anapoda, atît de groaznic maimuțăreau făpturile omenești.

Iar cei ce fac pe paiațele să nu spună un cuvînt peste ce este scris; căci sunt unii care se apucă să rîdă ca să facă o liotă de spectatori

nerozi să rîdă și ei, deși tocmai atunci se joacă o scenă importantă la care lumea ar trebui să ia aminte: asta-i o ticăloșie și dovedește o ambiție vrednică de milă la neisprăvitul care se dedă ei. Mergeți și pregătiți-vă.[51]

Când te oprești la *Hamlet*, apar deodată „o mie de piese într-una singură. Să descrii *Hamlet* înseamnă să descrii lumea. E ceva imposibil. Să interpretezi *Hamlet* – e un lucru posibil, căci interpretarea reprezintă, la urma urmelor, o alegere. Fiecare vers este în *Hamlet*, simplu și clar. Aproape fiecare rând de text din *Hamlet* permite sute de înțelesuri și declanșează o avalanșă de consecințe. *Restul e tăcere*."[52]

Grație acestor *sute de înțelesuri* ce au „dezlănțuit" *o avalanșă de consecințe*, s-au născocit aproape tot atâtea creații scenice. Perioada 1990-2015 este bogată în acest sens, iar majoritatea montărilor au tendința de a renunța la versul shakespearian, de a-l transforma în proză și de a-l rescrie.

Tânărul Radu Alexandru Nica, creatorul unui *Hamlet* controversat (Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu, 2008) propunea chiar un proiect „masiv și coerent care să cuprindă opera lui Shakespeare completă în românește. Majoritatea dintre traducerile publicate sunt vechi de cincizeci de ani și e evident că nu mai sunt actuale. O astfel de asanare e mai mult decât justificată întrucât se știe că în jumătate de veac o limbă evoluează suficient de mult, încât retraducerea unui centru de

---

[51] William Shakespeare, *Hamlet*, în *Opere complete*, volumul 5, traducere de Leon D. Levițchi și Dan Dutescu, Editura Univers, București, 1986, pp. 375-376.

[52] Andrzej Żurowski, *Citindu-l pe Shakespeare*, traducere de Cristina Godun, Editura Cheiron, București, 2010, p. 297.

canon cultural european e imperioasă."[53] Are dreptate, însă propunerea lui din 2008, este un amestec de traduceri vechi (Ion Vinea) și noi (Rareș Moldovan) plus texte anonime. E adevărat că regizorul și-a asumat artificiile din text. Afișul ne avertizează că *Hamlet* este o montare *după* Shakespeare. Numai că nu regăsim o retraducere integrală (așa cum ne așteptam). Dimpotrivă, adaptarea este un colaj de texte ce nu se armonizează cu modernitatea spectacolului, cu jocul actorilor. Regizorul explica astfel: „Traducerea este parțial nouă. Au fost două faze de lucru. Prima dată am încercat o traducere integral nouă și o aducere completă în actualitate a textului. Am început repetițiile cu acea variantă și repetițiile m-au nemulțumit. Prin retraducere, textul își pierduse mult din polisemie. Am optat, prin urmare, pentru o reîntoarcere parțială la textul clasic, chiar cu aerul, cu parfumul acela ușor vetust, încât interpretarea actoricească să funcționeze ca un contrapunct, tipul de joc să fie contemporan."[54] Nu sesizăm acel contrapunct propus de regizor, ci mai curând un dezacord, un continuu conflict între maniera de interpretare și partitură.

Procesul de actualizare a unei traduceri stă la baza tuturor versiunilor scenice actuale. Suntem de aceeași părere cu regizorul și traducătorul Cristi Juncu, care sancționa această

---

[53] Ciprian Marinescu, *Shakespeare@yahoogroup*, Scena.ro, nr. 3/iunie/iulie/august 2009, sursă internet: http://www.revistascena.ro/performing-arts/dezbatere/shakespeareyahoogroup, data download: 11 iulie 2015.

[54] Veronica Niculescu, *A fi sau a nu fi, cu pistolul la tâmplă. Interviu cu regizorul Radu Alexandru Nica*, „Suplimentul de cultură", nr.171, 22.03.2008, sursă internet: http://www.suplimentuldecultura.ro/index.php/continutArticolNrIdent/Interviu/3131,data download:2iunie 2015.

metodă: „Adaptarea unor traduceri vechi mi se pare cea mai... *românească* variantă – nici în căruță, nici în teleguță. Ori îmi place cum a formulat nenea ăla acum cincizeci de ani (ok, mai schimb un cuvințel pe ici pe colo, dar, în mare, merg pe mâna lui), ori nu mă satisface și o iau de la zero! Dacă textul e important în spectacol (și, până una-alta, de la Shakespeare atât avem: un text), atunci astea cred c-ar trebui să fie opțiunile."[55]

Așadar determinantul *avalanșei* de versiuni scenice credem că este în primul rând conceptul regizoral. Atât timp cât regăsim fragmente întregi din traducerile vechi, combinate cu texte din alți autori, e limpede că nu limbajul aproape arhaic al tălmăcirilor existente deranjează cel mai mult. Propunerea înnoitoare trebuie justificată integral, plus de asta textul shakespearian nu cuprinde neapărat acele noi sensuri găsite. Dar și permanența de trimiteri la realitatea politică și socială obligă la modificarea textului. Pesemne că nu toată dramaturgia lui Shakespeare își poate însuși prezentul și, firesc, sunt necesare artificii în piesa propriu-zisă. Atunci discutăm de o adaptare a poveștii și chiar de o forțare a textului. Cea mai potrivită metodă ar fi ca regizorul să lucreze în echipă cu un traducător. Astfel, viziunea lui ar fi bine susținută pe toate planurile. Alexander Hausvater amintea de versul shakespearian: „Traducerea lui Shakespeare integrează câteva niveluri care trebuie respectate. În primul rând, nu cred că ești capabil să faci Shakespeare dacă nu poți să-l citești în original. Trebuie să înțelegi sistemul versificării de tip *iambic pentamic*, ce înseamnă să lași un vers liber, iar mișcarea să vină

[55] Ciprian Marinescu, loc cit.

dinăuntrul poveștii, dinăuntrul textului, și nu din aparența lui. În al doilea rând, să ținem cont că istoria producțiilor shakespeariene a schimbat limba tot timpul. Ca să nu mai vorbim de faptul că istoricii și criticii dramatici au descoperit lucruri în text care, retraduse, au alt conținut. Nu cred că în 2009 sau 2010 poți face un spectacol cu o traducere din 1985, nici chiar din 2000, pentru că limba e în continuă schimbare. O traducere shakespeariană trebuie să aibă legătură cu stilul spectacolului pentru care a fost realizată. Când aud un text care nu are de-a face cu spectacolul înțeleg că regizorul și traducătorul nu au lucrat niciodată împreună, că regizorul a luat o traducere existentă, că nu a avut gândul aplicării unui specific elisabetan. Elisabetanismul reprezintă *renaissance-ul* lumii anglo-saxone. *Renaissance* înseamnă căutare de formule noi, nu găsire de formule definitive."[56]

Deci versul ar trebui să rămână cum și unde l-a scris dramaturgul. Este adevărat că un text într-o atare formulă *se asimilează* mai greu, iar spectatorul trebuie să fie mai atent. Când urmărim un spectacol în versuri avem uneori sentimentul de disconfort în urmărirea poveștii, însă, treptat acesta dispare, dacă ideea de bază este inedită și coerentă. Peter Brook sublinia că „versul lui Shakespeare dă portretului densitate. Problema noastră este aceea de a-l aduce pe actor, treptat, pas cu pas, spre înțelegerea acestei remarcabile invenții, strania structură de vers liber și proză care, acum câteva sute de ani, reprezenta cubismul în teatru. Trebuie să-l îndepărtăm pe actor de o credință falsă: aceea că există un tip de joc mai elevat pentru clasici și un tip de joc mai real pentru

---

[56] Ibidem.

piesele contemporane. Pentru actor problema este aceea de a aborda versul. Trebuie să-l facem să vadă că piesa în versuri îl împinge la o căutare tot mai profundă a adevărului, adevărul emoției...”[57]

Tocmai despre cum se rostește versul, cuvântul, despre cum se mișcă mâinile (eterna problemă a actorilor) și despre firescul pe scenă, despre emoția adevărată, despre rolul teatrului, vorbește Hamlet în monologul citat.

Observăm că, atunci când intervin nehotărârea, agitația, căutarea (*hamletizarea,* se instalează versul, iar când acțiunea se mută spre ceva concret și clar, revine proza. Este ceea ce Peter Brook numește *cubismul în teatru.* Procedeul acesta de a alterna proza cu versul îl întâlnim aproape în toate piesele lui Shakespeare. Eliminând, însă, versul, se renunță și la acest procedeu.

Vom încerca să descifrăm monologul lui Hamlet, urmărind textul și căutându-i actualitatea în câteva din montările de după 1990. Încă de la început se conturează actorul și regizorul, dar și *poetul*: *Recită tirada, rogu-te,cum ți-am rostit-o eu, ușor curgător; ci dacă o răcnești, așa cum fac mulți dintre actorii ăștia, mai bine îl pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile.*[58] Ce ne-ar putea transmite prin aceste cuvinte? Actori cu har ori falși actori erau și în urmă cu câteva sute de ani, iar aceste rânduri par să facă referire la arta vorbirii scenice. Probabil că tehnica rostirii în arta actorului s-a născut odată cu teatrul însuși. De-a lungul timpului, s-a perfecționat, au apărut alte *instrumente* de lucru, tehnica sonorizării a avansat. Prin

---

[57] Peter Brook, *Realismul shakespearian*, „Teatrul azi”, nr. 5-6/1991, p. 9

[58] William Shakespeare, vol. 5, ed.cit, p. 375.

urmare, există azi spectacole în care vocea actorului este amplificată sau prelucrată de mixere. Rezultatele sunt surprinzătoare, dar creează uneori efecte artificiale. Vocea actorului devine „inumană”, lipsită de claritate și sensibilitate. Alteori valoarea ridicată a decibelilor, chiar dacă e deranjantă, asigură în mod intenționat disconfortul propus de regizor.

Nici nu despica văzduhul cu mîinile, așa de parcă ai tăia lemne. E vorba despre eterna problemă: ce fac cu mâinile? Când personajul este departe de actor, când *epidermic* și *psihic* nu se asimilează rolul, involuntar apar stângăciile, situațiile penibile și o încărcătură nervoasă excesivă. În aceste momente, mâinile trădează. Actorul are senzația că parcă nu sunt ale lui, îl incomodează. De cele mai multe ori, se încearcă ascunderea acestui inconvenient și ieșirea din impas: mâinile se țin în buzunare, la spate, drepte pe lângă corp sau cu pumnii strânși. Aceste gesturi se elimină de la sine atunci când interpretul începe *să simtă* personajul. Mâinile își găsesc mișcarea firească. Totul este asemeni unui mecanism care de la un moment dat pornește.

Se întâmplă, însă, ca „mecanismul” să nu funcționeze și ca actorul să intre într-un blocaj. Asistăm atunci la prestații „liniare”, seci și vedem actanți exteriori, cu *ochi goi*. Mâinile lor sunt asemenea unor „crengi” care *despică văzduhul, așa de parcă ai tăia lemne,* așa-zisele emoții sunt stridente și afectate. Sunt clipe în care cei de pe scândură mint.Consecințele nu sunt multe: ori *mai bine îl pun pe crainicul orașului să-mi recite versurile,* deci alegem un actant, ori blocajul a fost unul total și vom vedea un actor chinuit de rol și de regizor, pentru el repetițiile fiind zadarnice și istovitoare. Cauzele acestor blocaje

sunt multiple și de obicei vizează regizorul (în cazul în care avem un actor cu har). Însă oricare ar fi explicațiile falsului act artistic de pe scenă, ele nu sunt cunoscute de public. Despre astfel de ipostaze îi avertizează Hamlet pe cei trei histrioni. Să nu uităm că monologul inițiază un experiment teatral: *cursa de șoareci*. Scopul – să dea în vileag criminalul și omorul săvârșit. Hamlet folosește scena ca pe o unealtă a răzbunării.

Dacă am încerca să extragem acest monolog din textul propriu-zis (conform metodei lui Robert Wilson, de pildă), vom constata că fără scena 2 din actul al III-lea povestea nu se schimbă cu nimic. Scena dintre Hamlet și cei trei actori o putem percepe și ca pe o *paranteză* lăsată de Shakespeare la alegerea actorilor și a regizorilor. Așadar, schimbând locul scenei-monolog, regizorul nu afectează cu nimic desfășurarea acțiunii. Desigur, *transferul* trebuie motivat. Este și cazul monologului *A fi sau a nu fi*. Scoaterea lui din actul al III-lea și plasarea în altă parte nu are un efect negativ. Monologul „permite" mutarea lui în altă secvență din spectacol, funcție de ideea regizorală. Dar asemenea intervenții provoacă uneori o reală emoție.[59]

Dezacordul nostru survine atunci când lipsesc nejustificat unele monologuri din spectacol, sau când sunt pur și simplu *sfâșiate*. Există și situații când dispar cu totul personaje și scene întregi. Regizorul comprimă textul, rezultatul fiind uneori o creație mai mult tehnică/

[59] *Hamlet*, regia Ion Sapdaru, Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani (1998), monologul *A fi sau a nu fi* încheia spectacolul, iar în *Hamlet*-ul lui Alexandru Vasilache, Teatrul Național „Mihai Eminescu", Chișinău (1996), monologul era plasat la începutul spectacolului, scena desfășurându-se între gropar și un Hamlet-copil.

tehnologizată, computerizată, cu muzică electronică și derulări video permanente (*Hamlet*, regia Radu Alexandru Nica, Teatrul Național Sibiu, 2008). Pentru toate mizanscenele moderne care creează o altă poveste după Hamlet (motivația fiind realitatea brutală sau imaginea unui Hamlet- *rebel fără cauză*), se potrivesc următoarele cuvinte: *căci tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul teatrului, al cărui rost,dintru-nceputuri și pînă acum,a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scîrbă propriului său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor.* Fragmentul face referire la rolul teatrului în societate. Îl putem asocia și unei critici la adresa regizorilor de astăzi, care consideră că soluțiile lor sunt logice, iar flexibilitatea dramaturgiei lui Shakespeare permite reconstruirea textului, a poveștii, suprimarea unor personaje, scene, ș.a. Pe de altă parte, unele crâmpeie din acest monolog pot fi invocate în favoarea regizorului (*scopul teatrul este să-i țină lumii oglinda în față*). „De unde va rezulta modernitatea? Dintr-o altă perspectivă asupra scenelor. Am practicat o construcție pe mai multe planuri pe principiul montajului filmic, am schimbat în anumite scene raporturile, am luat texte de la anumite personaje și le-am inserat în textul altora. Prin urmare, inovația se regăsește mai mult la nivel dramaturgic. De pildă, în celebra scena de teatru în teatru -nu apar actorii, ci chiar Polonius, Claudius si Gertrude sunt puși în situația de a juca rolurile”[60], argumenta Radu Alexandru Nica.

Nu descoprim chiar o *inovație la nivel dramaturgic* în *Hamlet*-ul de la Sibiu. Artificiile sunt forțate, iar monologul

---

60 Veronica Niculescu, loc.cit.

celebru eliminat. Un întreg monolog a dispărut din spectacol, din rațiuni regizorale. Subliniam mai sus că mutarea scenei-monolog nu afectează povestea, dar e o pierdere și pentru actor și pentru spectator. Din păcate, nu e singurul exemplu.

> *[...] întrecînd măsura, sau neîmplinind-o, chiar dacă-l faci să rîdă pe nepriceput, nu poți decât să-l amărăști pe cel cu pricepere sănătoasă, iar judecata acestuia unul, se cade să recunoști, trebuie să precumpănească un teatru întreg de alde ceilalți.*

Cum s-ar interpreta acestea? Publicul a fost mereu diferit, nu putem vorbi de o masă uniformă, decât foarte rar și doar pentru anumite genuri (stand-up comedy, teatrul de apartament/de sufragerie[61]). Așadar, teatrul ar trebui să satisfacă toate *gusturile*, lucru imposibil. Să nu uităm că și în urmă cu sute de ani publicul era la fel de divers, iar polemicile au existat și atunci. Nu există un spectacol care să mulțumească toate gusturile și nici nu credem că va exista, dar se cuvine să nu-l *amărăști pe cel cu pricepere sănătoasă,* pentru că el *trebuie să precumpănească un teatru întreg de alde ceilalți.*

---

[61] „În ultimii ani, spațiul domestic a devenit gazda tot mai multor manifestări artistice: piese de teatru, happening-uri, performance-uri, vernisaje, concerte, care atrag un public urban, dornic de experiențe noi. Din această categorie a spațiilor domestice care au devenit repere culturale contemporane face parte și *lorgean theatre*, primul teatru de apartament din România, înființat în 2008 în garsoniera lui Jean-Lorin Sterian. Cel mai recent proiect *lorgean theatre* s-a numit *Se joacă cu casa deschisă* și a constat într-o stagiune desfășurată în interiorul mai multor locuințe din toate sectoarele Bucureștiului.” Sursă internet: http://dilema veche.ro/sectiune/dileme-line/articol/teatrul-sufragerie, data download: 20 august 2015.

Pe măsură ce înaintăm în cercetarea textului, găsim o serie de similitudini între maniera de interpretare din urmă cu sute de ani și cea din zilele noastre. Lecția de teatru a lui Hamlet este încă valabilă. Deși traducerile sunt vechi și anevoioase, poveștile lui Shakespeare atrag, tulbură, incită. Avem nevoie de traduceri noi, însă cele vechi s-au dovedit, de multe ori, (literar vorbind), mai bune. Nu pledăm pentru nou sau vechi, și într-un fel și în altul se pot obține valori spectacularedacă respectăm ce e de respectat de la text la autor. Dar amestecurile de traduceri și retraduceri laolaltă cu inserțiile din alți autori nu sunt de dorit.

Iar cei ce fac pe paiațele să nu spună un cuvînt peste ce este scris. Mesajul este clar. Hamlet le cere să respecte povestea scrisă și să nu transforme personajele în măscărici, în improvizații pe placul celor care asistă la spectacol.

> *Căci sunt unii care se apucă să rîdă ca să facă o liotă de spectatori nerozi să rîdă și ei, deși tocmai atunci se joacă o scenă importantă la care lumea ar trebui să ia aminte: asta-i o ticăloșie și dovedește o ambiție vrednică de milă la neisprăvitul care se dedă ei. Mergeți și pregătiți-vă!*

Acest monolog ne pregătește pentru o scenă tensionată și revelatoare. După „lecția de teatru” ținută de Hamlet, așteptăm o reprezentație subtilă care să demaște criminalul. Nu întâmplător scena de „teatru în teatru” a fost supranumită de shakespeareologi *cursa de șoareci*.

Dacă monologul la care am făcut referire a fost eliminat din spectacolul lui Radu Alexandru Nica, vom urmări „cursa de șoareci”. Așa cum vede și regizorul, scena nu este jucată de actorii lui Hamlet, ci de Claudius, Gertrude și Polonius.

Parafrazând parcă titlul piesei lui Tom Stoppard *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți,* actorii fiind scoși din joc, reprezentația propusă de Hamlet se va juca tocmai cu cei care trebuiau să fie privitori. Asistăm la un *happening-capcană* sau, așa cum anunță însuși Hamlet, „Se va juca *Cursa de șoareci*, o piesă de William Shakespeare"[62], în timp ce Polonius completează: „Subiectul se bazează pe o poveste care a avut loc la Viena. Este adevărată și este transpusă în versuri.Gonzago e principele, soția lui e baptista și mai apare cineva, un anume Lucianus, nepot al regelui"[63]. După această prezentare se lasă liniștea: vin actorii. La întrebarea lui Claudius „Păi, unde sunt actorii?", Polonius va răspunde „E modern", ceea ce stârnește râsete în sală (de această dată e vorba de publicul real). Rolurile sunt împărțite de Hamlet. Actorii *vor prezenta* mai mult un spectacol-lectură. Interpretările lui Claudius, Gertrude și Polonius sunt ale unor actori amatori, afectați și teatrali; rostirea versului (care s-a păstrat) este exact inversul lecției de teatru ținută de Hamlet în actul al III-lea.

Secvențele *cursei de șoareci* constituie aici ceva inedit, de aceea credem că „lecția de teatru" ar fi fost un sprijin real în mizanscena propusă. Într-o discuție cu regizorul, am aflat că acum, după șapte ani de la premieră, crede că sunt lucruri care i-au scăpat și acceptă cumva eventualele critici. „Acum n-aș mai face *Hamlet*, sau l-aș face altfel, normal", mărturisea Radu Alexandru Nica. Ca o concluzie, spectacolul de la Sibiu - declarat cea mai controversată montare a anului 2008 – a fost

---

[62] Replică din spectacolul *Hamlet,* regia Radu Alexandru Nica, adaptare după William Shakespeare, de Oana Stoica și Radu Alexandru Nica

[63] Ibidem.

un succes, considera Cristina Modreanu. E într-adevăr un spectacol cu o armură neobișnuită dar, în opinia noastră, *succes* e mult spus.

Un regizor despre care se spune că nu face nimic gratuit este László Bocsárdi. În 2009, la Teatrul Metropolis din București, vedea luminile rampei un *Hamlet* într-o montare neobișnuită. Adaptarea semnată de Alice Georgescu aduna variantele scenice ale altor spectacole (Vlad Mugur, Alexandru Tocilescu, Liviu Ciulei). Rezultatul a fost o partitură despre care nu poți spune dacă îi aparține sau nu lui Shakespeare. Cristina Modreanu (care cu un an în urmă cataloga drept o izbândă *Hamlet*-ul lui Radu Alexandru Nica) comenta drastic acest lucru, și pe bună dreptate: „Cum poți să folosești traduceri făcute pentru trei spectacole din epoci diferite și ce numitor comun ai putea să găsești pentru ele, ca să le faci să sune coerent pentru spectatorul din 2009, rămâne o enigmă greu de rezolvat. Pe scenă, combinația nu dă deloc rezultate bune, actorii fiind vizibil încurcați de schimbările de ton ale replicilor lor, dintre care unele li se așază mai bine în gură, iar altele deloc. Desigur, ar fi fost un travaliu mult mai epuizant să se pornească la o traducere complet nouă pentru *Hamlet*, dar cu siguranță ar fi fost o contribuție esențială la binele spectacolului și la dinamica teatrului românesc în general."[64]

Dacă la Radu Alexandru Nica dezaprobam actualizarea traducerilor vechi și remarcam efectul ei dăunător asupra punerii în scenă (e vorba de dezechilibrul dintre stilul modern

---

[64] Cristina Modreanu, *Nimic nou despre Hamlet,* Ziarul Financiar, sursă internet: http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cronica-de-teatru-nimic-nou-despre-hamlet-3896642/, data download: 10 iulie 2014.

de joc al actorilor și replică), constatăm că, de fapt, îmbinarea clasicului cu modernul nu e o excepție, un experiment. E un fenomen în reală ascensiune. Pe parcursul unui singur an, s-au montat două versiuni *Hamlet* cu abordări dintre cele mai neobișnuite. Și aici, în *Hamlet*-ul lui László Bocsárdi, constatăm dispariția unui monolog important. „Lecția de teatru" nu are loc. „Pot înțelege – deși nu-mi place – că se renunță la unele personaje (Bernardo și Marcello, Fortinbras, o parte dintre actori). Pot înțelege și că replicile multora sînt scurtate sau eliminate întru nelungirea reprezentației. Regret și că s-a renunțat la o parte din poezia textului pentru a-l face mai tăios, în acord cu întreaga viziune regizorală. A renunțat chiar și la momente importante și foarte suculente pentru interpreți și public, precum cel al lecției de actorie. Dar nu pricep în ruptul capului de ce o replică arhiștiută precum *A fi sau a nu fi* a trebuit să devină *Să fii sau să nu fii*. Mi se pare că varianta clasică are deschidere mai mare, înseamnă mai mult decît imperativul *să fii* (care, de fapt, cere un complement: să fii ceva, undeva, cumva – închizînd prea repede cercul). Mi-a displăcut și replica din final a lui Horațio: *La revedere, prințul meu bun*, foarte departe de *Sleep well, sweet prince*, atât ca semnificație, cât și ca valoare poetică. Nu cred că era nevoie de translația aceasta, chiar dacă regizorul a dorit să îl omoare și pe Horațio (motiv pentru care acesta nu-și ia rămas bun, ci la revedere). Încă o opțiune care-mi displace, deși recunosc că e în acord perfect cu ideea spectacolului. Totuși, cred că nu ar trebui să colaborăm astfel cu un autor, fie el și Shakespeare..."[65] Suntem de acord că *varianta clasică,* în acest

---

[65] Liviu Ornea, *Hamlet-ul lui László Bocsárdi*, Liternet.ro, sursă internet:

caz, *sună* mai bine, măcar din perspectiva unei unități stilistice. Însă uneori regizorului i se pare că ideea lui *sună* cu mult mai bine decât textul autorului. În asemenea situații, totul se redimensionează, se realcătuiește. Viziunea devine cea mai importantă, restul ajută, susține și motivează. Ajungem la fenomenul semnalat mai sus: *după Shakespeare* sau mai exact *reconstituire după Shakespeare*. Nici această metodă nu e de criticat. E un alt fel de a privi și proiecta textul shakespearian, dar când formula funcționează de peste douăzeci de ani și produce mai mult *entertainment* decât artă, devine plictisitoare. Atunci când pe un afiș su altul se regăsește precizarea *de Shakespeare*, sau și mai direct, *Shakespeare*, așteptările sunt altele. Deseori însă apar eșecuri, însăilând forme fără fond. Probabil că următoarea fază va fi să continuăm istoriile lui Shakespeare (asemeni lui Karel Čapek – *Cartea Apocrifelor*), să le schimbăm finalul pentru că deja nu mai avem nevoie de basme cu zâne (fie ele și englezești), pentru că nu mai credem în dragostea dintre Romeo și Julieta.

Am observat că, până în anul 2000, montările pieselor lui Shakespeare au fost în general fidele replicii, au păstrat versul și, chiar dacă uneori au intervenit în traduceri, aveau o limită și un motiv. După 2000 s-a manifestat un crescând interes pentru reconstituirea textului shakespearian. Entuziasmul de a etala un alt Shakespeare a fost și continuă să fie o febră de care s-au molipsit mulți regizori, mai ales dintre cei tineri. Treptat licoarea magică s-a transformat în drog sau băutură alcoolică

---

http://agenda.liternet.ro/articol/9283/Liviu-Ornea/Hamletul-lui-Laszlo-Bocsardi.html, data download: 29 august 2015.

(*drogul unei nopți de vară*)[66] și nu mai știm dacă Hamlet își joacă nebunia și de ce o face, atâta timp cât chiar de la început ni se sugerează o labilitate psihică a prințului, care mai și inspiră substanțe ciudate.[67] Așa-zisa lui rătăcire este previzibilă și fragilitatea emoțională se poate datora consumului de stupefiante pe fondul unor tensiuni interioare, al unor frustrări și complexe. Considerăm superficială această perspectivă comparativ cu multitudinea de sensuri a tragediei. Avem uneori sentimentul că nu Hamlet este cel care se răzbună ci că întreaga Curte pune la cale un plan: acela de a-l împinge la nebunie și de a-l ucide în final.

Hamlet este regizorul *cursei de șoareci*, iar monologul la care ne-am oprit în acest capitol are însemnătatea sa. Totuși și László Bocsárdi a renunțat la „lecția de teatru" fără să explice de ce. Personajul întruchipat de Marius Stănescu este fragil, nehotărât, timid, îngrozit de crimele pe care le comite. Ba e melancolic, ba e nervos, niciodată însă coerent. „*Timpul și-a ieșit din matcă... tocmai eu să fiu născut ca să-l aduc la loc*. De-aici trebuie înțeles *Hamletul* lui Marius Stănescu."[68] Dacă vremurile au răbufnit și Hamlet ar fi alesul care să le reașeze în matcă, atunci el trebuie altfel gândit. În definitiv, publicului nu trebuie să-i dai coduri ca să poată înțelege ce se întâmplă. Într-un interviu, regizorul declara: „Ne e frică să ne sinucidem. În *Hamlet*, a te sinucide ar putea însemna libertatea absolută, dacă nu ar fi visele urâte. Viața pare uneori atât de nefericită și

---

[66] *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Radu Afrim, (2014).

[67] *Hamlet*, în regia lui Thomas Ostermeier, Radu Alexandru Nica, László Bocsárdi (2009).

[68] Liviu Ornea, art.cit.

de crudă, încât ne vine automat să scăpăm de ea, dar nu știm cum o să fie visul acela al morții și ne e frică să ne sinucidem. Așa cum spuneam, trăim într-o lume care încearcă să ne convingă că nu există moarte”[69].

Nu vom înainta în comentariul despre acest spectacol din motivul că lipsa monologului anulează ideea urmărită. Ceea ce a intenționat László Bocsárdi la Metropolis pare să nu se fi împlinit, de vreme ce regizorul a revenit asupra piesei, câțiva ani mai târziu.

În 2013, la Teatrul „Tamási Áron„ din Sfîntu-Gheorghe, vedea luminile rampei un spectacol într-o nouă versiune (traducere în limba maghiară Ádám Nádasdy) cu un decor minimal (o cadă, câteva scaune, perdele de plastic ce delimitau diferite spații de joc, un duș și o oglindă mare), creat anume pentru a nu „deranja” în niciun fel. Traducerea nouă a însemnat însă și o adaptare după ideea regizorului, astfel că și aici remarcăm reconstituiri după *Hamlet*: scena groparului din final a fost mutată la început, ținând locul unui prolog. În acest spectacol de o simplitate și un rafinament aparte, evoluează în rolul titular un actor „de forță”, cu o statură impunătoare (László Mátray). „În spectacolul lui Bocsárdi László și în magnifica, perfecta interpretare a lui Mátray László, Hamlet nu e nici romantic (nu are cărți în mână, nu citește, nu se lansează în tirade), nu e nici nebun și nici nu încearcă prea tare să simuleze nebunia. E și el lucid, știe că are de îndeplinit o

[69] Simona Chițan, *László Bocsárdi: Trăim într-o lume care încearcă să ne convingă că nu există moarte*, internet: http://adevarul.ro/cultura/arte/laszlo-bocsardi-traim-intr-o-lume-incearca-convinga-nu-exista-moarte-1_50acf7c17c42d5a6638ccb48/index.html, data download: 14.09.2015.

misiune, tot la fel cum știe că nu o poate îndeplini oricum. În niciun caz nu îi este îngăduit să îl omoare pe unchiul uzurpator și criminal în timp ce acesta se roagă. O va face doar când Claudius va mai comite încă o ticăloșie. Luciditatea aceasta, atât de necesară personajului, nu îi anulează însă eroului umanitatea și nici nu îl scutește de slăbiciuni."[70]

Un Hamlet în blugi, jucând deseori cu bustul gol (nu mai sperăm la alt tip de costum) propune o *cursă de șoareci* mefistofelică. Actorii Rosencrantz și Guildenstern sunt asemeni unor comedianți demodați, care fac glume și giumbușlucuri clovnești (asemănarea cu Stan și Bran este foarte inspirată). În pregătirea reprezentației *Uciderea lui Gonzago*, ei aruncă pene suflate de un ventilator, chiuie și se amuză de ghidușiile proprii. Secvența pare desprinsă dintr-un spectacol de circ sau amintește de filmul mut. Se poartă măști, muzica vine de la un violoncel care sună când strident, când trist, iar Hamlet joacă rolul propriei mame părtașă la crimă. Alegerea ne amintește de spectacolul lui Thomas Ostermeier, unde Hamlet își asuma același rol, rolul Gertrudei în scena de *teatru în teatru*. Deși există unele asemănări, ele rămân doar coincidențe, cele două montări fiind diferite sub toate aspectele. Nici în montarea de la Sfântu-Gheorghe nu am reperat monologul vizat de noi, dar spectacolul este net superior, în opinia noastră, celui anterior, de la Teatrul Metrolopolis.

---

[70] Mircea Morariu, *Câtă simplitate atâta artă*, sursă internet: http://adevarul.ro/cultura/teatru/cata-simplitate-atata-arta-1_535a5a230d133766a81535e9/index.html#, data download: 12.09.2015.

Ni se propune un Hamlet puternic (contribuie mult și fizicul actorului) pe care îl surprindem doar uneori nebun (nu e vorba de o nebunie patologică), schimbător, cu apariții neașteptate, obsedat de răzbunare.

A fi sau a nu fi pare a conține dilema să ucid sau să nu ucid. Există la Bocsárdi o austeritate care duce la o disipare a o emoției. Totul este matematic desenat, lipsit de fast, rece, senzație transmisă și de decorul alcătuit din fier și plastic în principal. E un spectacol intelectual construit din multe simboluri, unele le descoperim, altele însă rămân doar momente vizuale inedite. „Hamlet nu e deloc personajul romantic, dar nu e nici nebun, e doar lucid și calculat. La fel e până la un punct și Ofelia. Nimic patetic, nimic sentimental în niciuna dintre scenele lor, și totuși un soi de frumusețe poetică respiră cel mai puternic în întregul spectacol tocmai în întâlnirile lor. Însă marea problemă a montării, dincolo de ritm, rămâne această reducere a personajelor la o singură dimensiune, care lasă impresia unei dictaturi a regizorului. Personajele își pierd din complexitate și se dezvoltă pe o singură linie, devenind tipuri umane. Lucid, puternic și chitit pe misiunea lui, Hamlet pierde din nuanțe, la fel Polonius, la fel Gertrude… Tocmai de aceea interpretarea lor (a tuturor), deși ireproșabilă, corectă, bine structurată, e adesea lipsită de sevă.

Iar personajele lui Shakespeare lasă impresia că sunt manechine într-un muzeu de ceară”.[71]

[71] Monica Andronescu, *Hamlet spart în cioburi*, Yorick.ro, nr.231, sursă internet: http://yorick.ro/hamlet-spart-in-cioburi/, data download: 14.09.2015.

Întoarcerea la *Hamlet* a lui László Bocsárdi a fost una triumfătoare, spectacolul obținând premiul UNITER pentru „Cel mai bun regizor”, „Cel mai bun scenograf” (József Bartha), dar și nominalizări la secțiunile „Cel mai bun spectacol”, „Cel mai bun actor în rol principal” (Hamlet – Mátray László), „Cel mai bun actor în rol secundar” (Claudius – Tibor Pálffy).

Dacă ultimele montări cu *Hamlet* nu au inclus monologul selectat de noi, ne propunem o întoarcere în timp.

În 1998, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, Ion Sapdaru monta un Hamlet care avea să intre într-un top *Cele mai mari roluri Hamlet din România*.[72] Printre interpretările unor mari actori români ca George Vraca, George Calboreanu, Gheorghe Cozorici, Ștefan Iordache, Adrian Pintea, se numără și cea a lui Daniel Badale.

Acum adept al lui Thomas Ostermeier[73], Ion Sapdaru propunea în 1998 un *Hamlet* subtil, surprinzător și loial

---

[72] În cadrul Festivalului Internațional Shakespeare de la Craiova, ediția a VII-a „Constelația Hamlet”, 2010, s-a lansat colecția de trei cd-uri intitulată „Hamlet după Hamlet”, realizatori Ion Parhon și Mariana Ciolan. Cd-urile conțin un ciclu de emisiuni difuzate de Radio România Cultural despre istoricul montărilor piesei Hamlet în România. În aceste emisiuni se regăsește această listă cu al cei mai mari interpreți ai rolului Hamlet (Constantin Nottara, George Vraca, Gheorghe Cozorici, Ștefan Iordache, Ion Caramitru, Adrian Pintea, Marcel Iureș, Sorin Leoveanu, Marius Stănescu, Daniel Badale). Sursă internet: http://adevarul.ro/cultura/arte/cele-mai-mari-roluri-hamlet-romania-1_50ad4bbe7c42d5a6 639277dd/index.html, data download: 21.08.2014.

[73] „Ion Sapdaru: Acum sunt înnebunit de Thomas Ostermeier. M-a lăsat interzis cu *Hamletul* lui. Acesta-i teatrul meu! Astfel de teatru îmi place să fac! Umorul negru, aburul de ironie, încrâncenarea personajelor și lirismul crud m-au determinat să-l admir chiar din primele minute ale

textului. Monologul la care ne-am tot referit nu a fost eliminat. Hamlet în interpretarea lui Daniel Badale își începea simplu lecția de teatru, exemplificând cu momentele pe care le critica la trupa de amatori. Pe măsură ce-și derula „lecția de teatru”, se transforma, ajungea să fie pătimaș și ciudat, asemeni profesorului din *Lecția* lui Eugène Ionesco. De altfel, la acest Hamlet răzbunarea era calculată, premeditată până în cele mai mici detalii și pentru a nu da în vileag planul *cursei de șoareci*, prințul adopta din când în când o falsă demență. Treptat, jocul de-a nebunul devine periculos pentru cel care îl practică. Așa-zisa *sminteală* se transforma într-o stare a personajului. Hamlet, preocupat să fie un nebun credibil, va fi parcă „înghițit” de propria creație, va deveni cu adevărat nebun.

Cursa de șoareci improvizată de actorii lui Hamlet este pe dos decât se prefigura în monolog. Spectacolul aparține unor actori de Commedia dell'Arte, se practică o manieră îngroșată, cu aluzii clare la cuplul regal. Tirada se recită strident, momentul dând impresia de teatru mort. Mesajul însă există, chiar dacă reprezentația a fost neprofesionistă. „Ideea de teatru în teatru, provenită chiar de la Shakespeare, a fost utilizată și de către alți regizori, între care Tompa Gábor, dar aici abia ea dobândește un sens artistic major. Făcând spectacolul ca și cum ar fi prima lui repetiție, regizorul trezește periodic publicul din reverie, îi deșteaptă gustul pentru

---

spectacolului.”, sursă internet: http://www.ziarulmetropolis.ro/ion-sapdaru-actorul-trebuie-sa-iubeasca-teatrul-in-sine-si-nu-pe-sine-in-teatru/, data down load, 12.09.2015.

analiză, îl duce de la emoție la reflectare și înapoi.”[74] Scena seamănă cu cea din montarea lui Liviu Ciulei de la Teatrul Bulandra (2000). Credem că Hamlet-ul lui Marcel Iureș este mult prea intelectualizat. „Lecția lui de teatru” e academică, seacă și lipsită de emoție.

Punerile în scenă cu *Hamlet* de după 2000 nu au fost multe, dar au „operat” partitura în așa fel încât tocmai monologul care ne preocupă a fost eliminat. Viziunile moderne ori au eliminat actorii amatori (regia Radu Alexandru Nica) ori au redistribuit rolurile (regia Thomas Ostermeier, László Bocsárdi).

Dacă *Hamlet* este textul cel mai flexibil și dacă tinerii de astăzi sunt „generația Hamlet” (cum spunea Thomas Ostermeier), aceasta nu înseamnă că avem o libertate infinită ce anulează enigma piesei și vraja acesteia. „Există în arta teatrului o doză puternică de adevăr îmbinat cu prefăcătorie. Minciuna teatrală este acel joc al măștilor născut din legile de întruchipare a personajelor. Spectatorul acceptă Regula, adică el vine la teatru nu numai pentru a primi idei ci și pentru acea vrajă care este numai a teatrului, adică pentru joc. Convenția teatrală este pentru omul din sală bucuria de a conspira împreună cu oamenii de teatru. Arta regiei nu este o artă foarte tânără, dar mă sperie lipsa ei de principii.”[75]

---

[74] Adrian N. Mihalache, *Verva Thaliei*, e-book, sursă internet: https://play.google.com/store/books/details?id=llouBAAAQBAJ&rdid=book-llouBAAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_booksearch_viewport, data download: 14.09.2015.

[75] Aureliu Manea, *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, pp. 31-35.

Monologul bufonului

Primele apariții ale bufonului se întâlnesc la Curțile medievale, rolul său fiind să distreze, să amuze un suveran cu glume, strâmbături și alte gesturi care-l apropie de măscărici, nebun sau paiață. Nebunul regelui era cel care putea spune adevărul, fără a fi pedepsit. Dintotdeauna bufonul a fost o imagine caricaturală a capetelor încoronate. Nu putem vorbi de un bufon solitar, căci el nu există fără rege. Sorin Crișan subliniază pertinent relația Rege-Bufon în cartea sa *Jocul nebunilor*: „Regele și bufonul formau antipozii lumii. Între mărire și decădere, sclipire și ignoranță, putere și derizoriu, cei doi se reflectă într-un joc al vieții și al morții. Glumele bufonului, însă, nu atentau sub nicio formă la autoritatea suveranului și asta pentru că smintitul care rostea grav lucruri de nimic și se amuza pe seama faptelor grave era membru al unei curți din care nu făcea parte.”[76]

Din galeria personajelor care amintesc de bufon cel mai cunoscut este Arlecchino. Mulți cercetători îi găsesc originea în Evul Mediu, în diavolul Herlekin. Și în *Infernul* lui Dante apare un Alichino. Arlecchino e personajul care a avut o permanentă evoluție, „fiind aproape imposibilă fixarea sa în «tipurile fixe» ale personajelor *commediei dell'arte*”.[77] Poate fi identificat cu regizorul-bufon sau invers. Înnoadă și deznoadă firul acțiunii, uneori după bunul plac și după propriul interes, rămâne sluga devotată stăpânului, chiar dacă uneori îl ironizează și intră în

---

[76] Sorin Crișan, *Jocul nebunilor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 131.
[77] Idem, p. 133.

conflict cu el. Se va metamorfoza mai târziu, devenind Pierrot. Rămâne conectat la realitate și se va schimba cameleonic odată cu timpul. Relația Rege – Bufon este aceea pe care o regăsim mai târziu în comedia clasică, în raportul stăpân-servitor.

Semnele distinctive ale bufonilor erau pălăriile excentrice, sceptrul cu clopoței și cu un cap caraghios înzorzonat, iar culorile predominante erau galbenul și verdele. În Evul Mediu, galbenul era privit ca o culoare *neserioasă,* fiind destinat bufonilor, jonglerilor și prostituatelor. De asemenea, era culoarea purtată de evrei fiind considerat un semn al josniciei. Verdele reflecta ruina și, firesc, era o culoare evitată. Uneori se mai adăuga roșul, ca simbol al grotescului.

Pălăriile se confecționau din pânză și aveau trei coarne, la capătul cărora se agățau clopoței. Cele trei coarne reprezentau urechile și nasul măgarului, dar ajutau și ca efect sonor. Asemănarea cu măgarul nu era deloc întâmplătoare; așa cum se râde de acest animal, tot așa devine și bufonul un motiv de amuzament și de distracție. Totuși, personajul luat în răspăr de toată lumea avea o libertate de care nu se bucurau toți cei din jurul suveranului. Era singurul care avea dreptul la replică tăioasă. Glumele lui ascundea adevăruri și dădea în vileag secretele nobilimii. Astfel se devoalau prin intermediul poveștilor amuzante legături extraconjugale, furturi, vicii și alte neajunsuri care altfel ar fi putut rămâne necunoscute regelui. Se cunoaște exemplul reginei Elisabeta, care și-a certat aspru bufonul, întrucât a considerat că acesta nu a fost îndeajuns de critic cu ea. Începând cu secolul al XVII-lea, când în Anglia a venit la putere Oliver Cromwell, bufonii dispar din

perimetrul teatral în urma interzicerii lor. Fiind un adept al puritanismului, Cromwell nu a acceptat bufoni la Curte.

Tradiția a continuat la Curțile Regale din Franța, Germania și Polonia, dar treptat fenomenul s-a stins.

Bufonul din *Regele Lear*

Bufonul este un personaj aparte în dramaturgia lui Shakespeare. El apare sub diferite chipuri. Uneori se numește, simplu, bufon (*Regele Lear*), alteori i se atribuie un nume: Launce-servitorul bufon al lui Proteus, Speed-servitorul bufon al lui Valentin *(Doi tineri din Verona*), sau Feste (*A douăsprezecea noapte*). Îl regăsim și sub numele de măscărici: Tocilă – *Cum vă place,* Trinculo – *Furtuna,* Launcelot Gobbo – *Negușătorul din Veneția*, dar poate fi și Prezicătorul din *Antoniu și Cleopatra*, Chorus din *Henric al V-lea*, sau Un nebun – *Timon din Atena*. Rolul este preluat, câteodată, de un altul . Hamlet, de exemplu, joacă un veritabil bufon în scena cu Polonius, din actul al II-lea, iar monologul său din actul al III-lea (scena 2) se constituie într-o lecție plină de înțelepciune.

De ce a avut nevoie Shakespeare de acest personaj? De ce l-a metamorfozat în diverse ipostaze terestre sau fantomatice[78]? Măscăriciul Evului Mediu a devenit *înțeleptul* din *Regele Lear*. Asistăm la un adevărat „proces de intelectualizare și substanțializare a acestui rol."[79] Shakespeare înzestrează

[78] Puck din *Visul unei nopți de vară* este un bufon al spațiului feeric.

[79] Corneliu Dumitriu, *Dicționarul pieselor și personajelor lui Shakespeare,* Institutul Internațional de Teatru, Catedra UNESCO, București, 2008, p. 51.

personajul cu o inteligență vie, nebuniile și improvizațiile fiind înlocuite cu replici scrise special pentru el. Dacă altădată acest măscărici intervenea în acțiunea piesei, „deranjând-o” cu tot felul de ghidușii și aluzii amuzante, în dramaturgia shakespeariană rolul lui devine aproape la fel de important ca cel al Regelui. „Bufonul își dovedește inteligența încă de la intrarea în scenă, printr-o constatare pertinentă asupra unei anumite realități, iar «săgețile» pe care le aruncă vizează esența existenței umane.”[80]

Dacă vom urmări traseul pe care-l urmează bufonul din *Regele Lear*, vom descoperi că, fără el, întreaga acțiune s-ar situa undeva la limita iraționalului. Toate personajele sunt parcă lipsite de judecată, acționează fără logică. Introducerea bufonului rezolvă „impasul” în care s-a poticnit Curtea Angliei. Iraționalitatea este transferată Regelui. Ceilalți sunt „salvați”, gesturile lor fiind puse pe seama unor afecte ce le întunecă mințile. Responsabil însă pentru aceste acțiuni lipsite de rațiune rămâne Lear.

Piesa *Regele Lear* a fost definită de majoritatea shakespeareologilor drept o tragedie. Tragediile deapănă istoriile unor oameni care se luptă cu propriii demoni (*Macbeth)*, finite cu orgolii și ambiții devoratoare (*Regele Lear*) sau cu gelozii exacerbate (*Othello*). Pășind pe tărâmul istoriei atât Lear cât și Macbeth au existat cu adevărat (Lear a fost un rege breton din secolul al XIII-lea, Macbeth, Duff și Duncan apar menționați ca regi în cronicile lui *Holinshed*[81], 1587), însă

---

[80] Ibidem.

[81] Raphael Holinshed (1529-1580), cronicar englez a cărui operă a fost cunoscută sub numele de *Cronicile lui Holinshed*. Aceste cronici au constituit una din principalele surse de inspirație pentru William

domniile lor nu au dus Anglia pe culmile gloriei. Poate de aceea Shakespeare a preferat să sondeze realitățile sufletești ale unor finite umane, nu să înfățișeze pagini nu neapărat semnificative din istorie. Posibil ca explicația să fie valabilă și pentru *Antoniu și Cleopatra* sau *Iulius Cezar* care sunt tragedii, nu drame istorice, deși în cazul lor apar suverani care într-adevăr au făcut istorie (Iulius Cezar, Antoniu, Cleopatra), însă vorbim de suverani romani și egipteni.

Apariția bufonului în dramaturgia lui Shakespeare nu este întâmplătoare și nu vizează amuzamentul sau divertismentul. Dimpotrivă, replicile lui sunt grave, încărcate de subînțelesuri, sfaturile îi sunt pline de duh, iar ținta lor este aceea de a corecta omul căruia i se adresează, de a-i arăta greșelile, de a-l avertiza. E un fel de a interveni în intriga piesei:

Să ai mai mult decît arăți,
Fă mai puține decât poți.
Nu-ți da averea cu-mprumut,
Că nu mai vezi din ce-ai avut.
Puțin pe jos, mai mult călare
Să-ți fie mersul la plimbare.
Să nu te-ncurci la băutură,
Nici cu femeia rea de gură.
Și vei afla că-n mie-ncap
Mai mult de zece sute-n cap.[82]

Shakespeare (*Macbeth, Regele Lear, Cymbeline*), sursă internet: https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_Holinshed, data download: 12.08.2014., tr.n.

[82] William Shakespeare, *Regele Lear*, în *Opere complete*, vol.7, traducerea de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1988, p. 123.

Bufonul îi prevestește regelui pierderea împărăției chiar de la început. Încă de la prima sa apariție (scena 4, actul I), îl avertizează pe Lear că ar trebui să fie mai cumpătat:

Să ai mai mult decît arăți,
Fă mai puține decît poți.

Îi spune lui Kent (ca și cum regele nu ar fi de față) că, dacă va continua să-i fie supus lui Lear, atunci tichia de nebun îi este emblema potrivită:

Bufonul (către Kent): Pentru că iei partea cuiva care nu mai e la putere: dacă nu știi să zîmbești încotro bate vîntul, ai să faci guturai; ia tichia mea, să nu răcești. Amicul ăsta și-a surghiunit două fete și-a binecuvîntat-o pe a treia, fără să vrea. Dacă-l slujești, e cazul să-mi porți tichia.[83]

Lear înțelege că glumele acestuia nu sunt lipsite de adevăr (*Gluma asta nu-mi miroase a bine),* dar preferă să le atribuie unui *amar nebun*. Despovărarea de griji după ce și-a împărțit regatul, viața fără constrângeri sunt mai importante decât cimiliturile unui scrântit. Bufonul însă își continuă înțepăturile, jucând rolul de supus.

Bufonul: Stăpînul care te-a-nvățat
Că tot pămîntul ți l-ai dat
Aicea lângă mine, vie,
Să-mi țină dînsul locul mie;
Atuncea doi nebuni și-or năzări:
Unul – eu, care vorbește,
Altul – cel ce mă privește.

---

[83] Idem, p. 122.

Lear: Mă faci nebun, adică?
Bufonul: Dat fiind că la celelalte titluri ai renunțat, e tot ce ți-a mai rămas, fiindcă pe ăsta îl ții din născare.[84]

Iată cum doar în câteva cuvinte, bufonul îl caracterizează pe suveran: un smintit din *născare,* adică un ins care acționează fără noimă, dominat de sentimente și nu de rațiune:

Bufonul: Puțină minte mai era sub coroana cheliei tale, dacă pe cea de aur ai dat-o de dar!
Lear: De când știi atîtea cîntece, păcătosule?
Bufonul: De când ai lăsat pe seama fetelor tale autoritatea părintească. De când le-ai pus în mână harapnicul, iar tu ți-ai lăsat nădragii-n jos.
Ele sar de bucurie,
Eu mă scarpin de necaz,
Iar un rege cu nebunii
Joacă-n horă, face haz.[85]

Shakespeare a strecurat în replicile bufonului câte o referire și la alte personaje din piesă. Astfel, Goneril *stă pe măgar și caută măgarul, așa-i cînd ou-nvață pe găină*[86], Regan *nu seamănă cu sora ei, cum nu seamănă tusea cu junghiul*[87], ambele fete (Goneril și Regan) sunt ca *două mere acre*. Nici pe Lear, după cum am văzut, nu-l cruță: *eu sunt bufon, iar tu nu ești nimic, o păstaie fără boabe.*

Vorbele sale sunt ca niște sentințe:

Lear: Treziți-mă, spuneți-mi cine sunt!
Bufonul: Umbra regelui Lear.

[84] Ibidem.
[85] Idem, p. 124.
[86] Ibidem.
[87] Idem, p. 130.

ai stofă de nebun, ai îmbătrânit înainte de vreme, nu trebuia să îmbătrînești
până nu te coceai la minte,
Kent: Cine-i acolo?
Bufonul: O tichie de hîrtie și-o pană la pălărie; un nebun și-un rege: înțelepciunea și prostia se țin de mînă pe muchia cuțitului.

În actul al III-lea, Shakespeare îl lasă pe bufon singur cu natura dezlănțuită. Aici monologul are altă turnură, devine o revoltă. Bufonul cu replici sarcastice -dar hazlii- ne arată un alt chip: cel al omului din spatele măștii.

Cinstită-i noaptea care-i răcorește
Pe nobilii trufași la scăfîrlie,
Și-n cinstea ei vă fac o profeție:
Cînd popii scot panglici pe nas,
Și cîrciumarii vinu-l strică;
Cînd croitorii n-au chembrică
Să facă lorzilor obraz;
Cînd fetele nu știu de frică
Și fac vrăji noaptea la pîrleaz;
Cînd tot ce-i drept, în strîmb se schimbă
Și-i plină țara de datornici;
Cînd cei cu otrăvită limbă
La-nalte cinuri toți sunt spornici;
Cînd ni s-au boierit pungașii
Și umplu strada cămătarii;
Și cînd se plîng enoriașii
Că tîrfele sfințesc altare;
Păi, Albioane prea-nălțate,
Se uită lumea să te vadă,
Tu, cel mai frunte-ntre regate,
Cât te mai lași călcat pe coadă?

Prorocirea asta are s-o facă, odată și-odată, Merlin, numai că eu n-am să apuc timpul să-l aud și pe el.[88]

Traducerile acestui monolog au avut multe interpretări. De exemplu, versul original *and bawds and whores do churches build* este, în tălmăcirea lui Mihnea Gheorghiu, *tîrfele sfințesc altare*, iar în versiunea lui Nicolae Ionel devine *și curve și codoși biserici construiesc*.[89]

Traducerea lui Mihnea Gheorghiu:

Păi, Albioane prea-nălțate,
Se uită lumea să te vadă
este în versiunea lui Nicolae Ionel:
Atunci al Albionului regat
Va fi cu totul tulburat.[90]

Versiunea lui Nicolae Ionel este mai aproape de spiritul textului. Cu toate acestea, varianta semnată de Mihnea Gheorghiu este cea mai folosită, atât în teatrul dramatic cât și în cel radiofonic. Adaptarea unei traduceri este o muncă anevoioasă. Trebuie menținut sensul frazei și păstrată muzicalitatea versului. Să nu uităm că sonoritatea limbii engleze (mai ales engleza veche în care a scris Shakespeare) este diferită de cea a limbii române. Traducerile pe care le avem nu mai corespund limbajului actual, sunt poetice, unele construcții de fraze par desuete. De aceea, în unele spectacole (mai ales în cele de după 1990) ele au fost revizuite, adaptate,

[88] Idem, p. 157.
[89] William Shakespeare, *Regele Lear*, versiune românească de Nicolae Ionel, studii introductive de James M.Welsh și Dumitru Dorobăț, Editura Institutul European, Iași, 2000, p. 163.
[90] Ibidem.

potrivit gândirii regizorale. Unele variante scenice „au îmbogățit” textul cu diferite adăugiri, fie din literatura contemporană, fie prin improvizațiile actorilor. Câteodată aceste modificări de text au susținut mizanscene originale, alteori ele au fost, credem, la limita extravaganței – dacă nu și dincolo de ea.

Oamenii de teatru resimt nevoia reală, îndreptățită, a unor retraduceri. Regizorul Radu Alexandru Nica spunea: „Avem traduceri foarte vechi. Orice cultură care se respectă îl retraduce pe un autor ca Shakespeare o dată la 20 de ani, căci limba și societatea evoluează foarte rapid. E nevoie ca prin retraduceri periodice cultura vie să se recalibreze la valorile culturale perene.

Antonela Cornici – *De acord! Și inserțiile?*

R.A.N. – Nu am nimic împotriva inserțiilor în textul shakespearian, dacă ele sunt justificate în spectacol. Genul acesta de *approach* nu mi se pare greșit, ba chiar e conform cu flexibilul spirit shakespearian. Cu o condiție esențială însă – să comunice publicului ceva important, să fie o colaborare necesară, nu având scopul de a umfla narcisisme regizorale.”[91] În opinia noastră, soluția cea mai corectă ar fi o retraducere și nu o adaptare a unei vechi tălmăciri. În felul acesta s-ar evita, poate, acele schimbări în text care uneori contrastează cu cea ce se întâmplă în piesă.

Întorcându-ne la monologul bufonului din actul al III-lea, descifrăm și alte tâlcuri. Odată cu natura dezlănțuită, freamătă și răzvrătirea bufonului. Lăsat singur în scenă (pentru prima și ultima dată), el prevestește deznodământul.

[91] Dialoguri cu regizorul Radu Alexandru Nica, februarie 2015.

Este singurul moment în care vocea lui capătă alt ton. E pomenit un anume Merlin, ce ar urma să prezică aceleași lucruri. Magicianul Merlin apare des în basmele celtice, dar și în literatura cultă britanică. „Merlin construiește Masa Rotundă pentru cavalerii regelui Arthur, în scopul de a pune capăt conflictelor dintre aceștia, în privința priorității cuvenite în ocuparea locurilor din jurul mesei. În jurul Mesei Rotunde toți sunt egali”.[92]

Bufonul descrie un regat al Albionului, Britania, în care domnesc dezordinea, minciuna și hoția. Cârciumarii fură, croitorii nu au materiale de cusut (chembrica, o pânză subțire de bumbac, este din ce în ce mai greu de găsit, aluzie și la nobilii care își pierd aristocrația), hoții s-au înmulțit și au devenit cămătari, poporul a sărăcit și e plin de datorii, preoții mint enoriașii și regele a părăsit țara. Lear are nevoie de odihnă, vrea să-și trăiască restul vieții în tihnă. Grijile țării pot fi asumate și de alții. Nu abdică, dar împarte regatul fetelor, el rămânând suveran fără îndatoriri. Dacă până acum bufonul a sancționat prin glume greșelile regelui, în scena 2 din actul al III-lea alertat de greșelile regelui își schimbă atitudinea și protestează, se adresează direct publicului. Din păcate, răzvrătirea lui se pierde în furtuna de afară. După acest monolog, el mai are doar câteva replici și conchide trist și resemnat: *„În noaptea asta ori înnebunim cu toții, ori ajungem toți măscărici”*.[93]

În următoarele două acte, bufonul nu apare nici măcar în didascalii. Shakespeare l-a introdus la mijlocul actului I și l-a

---

[92] William Shakespeare, *Regele Lear*, note, ed.cit., p. 248.
[93] Idem, p. 161.

păstrat până în actul al III-lea. Aproape că nu sesizezi când dispare. Retragerea lui imperceptibilă poate fi un veritabil moment extrascenic. Fără bufon, Lear trebuie să-și înfrunte erorile și să îndure soarta de unul singur. Viața lui a fost clădită din lingușeli, neadevăruri, din deformări ale realității. Nobilii de la Curte l-au măgulit, smerindu-se ca dinaintea unui rege puternic, fetele l-au amăgit, spunându-i că-l iubesc. Cei care totuși au fost cinstiți cu el au fost fie pedepsiți pe nedrept (Cordelia, Kent), fie considerați smintiți ale căror sfaturi nu au contat (Bufonul). O întreagă armată ipocrită s-a adunat în jurul lui Lear și doar câțiva oameni de bine. Ar fi fost, deci, greu de schimbat destinul acestui bătrân egoist, irascibil, niciodată stăpân pe sine. „Cine este Lear? Un amestec de primitivism și civilizație, un încrezător în puterea sa, care își descoperă însă neputința, un bătrân care, la sfârșitul vieții, află că i-a înțeles greșit rosturile, un suflet bântuit de remușcări. Valurile vieții l-au îngenuncheat în final, pentru că aluatul din care a fost plămădită constituția sa umană a fost mai slab decât ceea ce viața pretinde pentru a putea rezista la zbuciumul ei”.[94]

Bufonul ar fi putut schimba, poate, destinele tragice, dacă ar fi fost ascultat și dacă replicile lui ar fi fost socotite mai mult decât vorbele unui nebun. Însă nu acesta este rolul său. Pe bună dreptate s-a spus despre bufonul regelui Lear că este poate „cel mai important din întreaga operă dramatică a lui Shakespeare. Cinstea și omenia lui contrastează cu universul personajelor care-l înconjoară.

---

[94] Corneliu Dumitriu, *Dicționarul pieselor și personajelor lui Shakespeare*, ed.cit., p. 210.

Ce-și propune în fapt dramaturgul prin rolul conferit acestui bufon? Să evalueze deciziile și comportamentul lui Lear și să dea personajului dimensiunea reală a valorii, să-i descrie eroului gradele de libertate ale acțiunii și consecințele ce decurg din strâmba sa judecată; să aducă la curtea regelui – într-un aparent univers de înțelepciune – sfaturi și învățături din popor, simple dar extrem de utile pentru conduita omului aflat într-o serie de situații concrete în viață."[95]

Între marile tragedii shakespeariane, *Regele Lear* a dat naștere celor mai contradictorii comentarii. De la o *mare capodoperă* și până la „inferioară celorlalte tragedii"[96], piesa continuă să tulbure și să genereze spectacole neașteptate. David Hare, autor dramatic și director de scenă, scrie: „*Regele Lear* este în mod curent obiect de studiu la Harvard Business School, unde este tratat ca exercițiu în materie de proastă atribuire a sarcinilor. Singurul loc în care Shakespeare poate fi cu adevărat înțeles este teatrul. Dacă provii dintr-o tradiție a teatrului ca mine, de la Royal Court Theatre și din tradiția engleză rațională, primul lucru pe care încerci să-l faci este să descoperi ce vrea să însemne textul, ce vrea de fapt să spună. Și după ce ai descoperit acest lucru, îl pui în practică. Însă arta de a-l juca pe Shakespeare este organic diferită."[97]

---

95 Corneliu Dumitriu, *Bufonii și nebunii sau războiul civil al minților în teatrul shakespearian*, Editura Athena, București, 1997, p. 25.

96 John Elsom, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?,* traducere de Dan Duțescu, Editura Meridiane, București, 1984, p. 188.

97 Idem, pp. 187-188.

Regele Lear în viziunea lui Andrei Șerban

Cum apare bufonul regelui Lear în mizanscenele din România după 1990? Încă de la început, remarcăm faptul că ele nu se regăsesc des pe scenele noastre. Dacă vom evoca și perioada de dinainte de 1990, vom constata că nici aici nu avem multe opțiuni în acest sens. Conform cronologiei redactate de Florica Ichim (*O cronologie a spectacolelor Shakespeare în România*) până în 2008 (și completată de noi până în 2015), piesa a fost montată în această perioadă doar de cinci ori în teatrele profesioniste. Comparativ cu piesele *Visul unei nopți de vară* (peste 20 de montări) sau *A douăsprezecea noapte* (10), *Regele Lear* se alătură altor tragedii sau drame istorice foarte puțin jucate în ultimul timp în România (*Richard al III-lea,*o singură montare în 1993 la Teatrul Odeon, București, regia Mihai Măniuțiu).

Motivul rămâne aproape de neînțeles. „Probabil că una dintre cele mai dificile piese ale lui Shakespeare, profund filosofică, complicat lingvistică, plină de nuanțe umane sofisticat puse în pagină, este *Regele Lear*. Am văzut destule montări cu *Lear* și m-au interesat prea puține. Poate și de asta mi se pare că este dificil de pus în scenă. Sunt infinite nuanțe în fiecare replică, în text, în construcția subtextului. Cred că travaliul pentru a găsi sensuri vii, energiile prezentului, așa cum cere, aproape imperativ, opera lui Shakespeare, este fundamental pentru orice regizor care dorește să-l pună în scenă.”[98]

[98] Marina Constantinescu, *Pustiul și nebunii*, „România literară”, nr. 8/2 martie 2007.

O idee regizorală controversată a fost cea a lui Andrei Șerban. Spectacolul *Lear (a)* de la Teatrul Bulandra (data premierei: 9 noiembrie 2008), cu mai multe distribuții, propune drama unei regine și a unei Curți regale formate numai din femei. Adaptarea textului la o astfel de distribuție a stârnit curiozitate, a părut provocatoare. Nicolae Prelipceanu puncta foarte bine reacția publicului la apariția afișului de la Teatrul Bulandra: „Cum în lumea de astăzi curiozitatea publică față de cultură se manifestă mai ales dacă poate fi redus la circ, spectacolul regizat de Andrei Șerban la Bulandra, cu *Lear* jucat integral de femei, a atras atenția din acest motiv. Așa cum atrage atenția femeia cu barbă la bâlciuri.”[99] Andrei Șerban nu e însă primul care a apelat la această „inovație”: în spectacolul lui Tompa Gábor *O scrisoare pierdută* de la Teatrul Maghiar din Cluj Napoca (2006), rolurile de bărbați erau jucate de femei și viceversa. Istoria teatrului universal ne prezintă și un *Hamlet* jucat de Sarah Bernhardt, în 1899. Varianta unei distribuții integral *masculină* (cu „deghizarea” în femei) ar fi fost, credem, în dezavantajul spectacolului. S-ar fi putut ajunge foarte ușor la momente grotești, iar unele scene ar fi apărut comice chiar de la început. „În timpul lui Shakespeare toate rolurile erau jucate de bărbați. E o provocare pentru un artist să scoată dintr-o femeie bărbatul. Darmite din 28 de femei, câte alcătuiesc cele două distribuții alternative. Și, finalmente, poate, tentativa de a demonstra etern umanul în locul etern femininului, dacă tot cam acesta e curentul epocii.”[100]

---

[99] Nicolae Prelipceanu, *Lady Lear*, „Teatrul azi”, nr.1-2/2009, arhiva online, sursă: http://www.teatrul-azi.ro/festivalul-uniunii-teatrelor-europene-ute/lady-lear-de-nicolae-prelipceanu-regele-lear-de-w%E2%80%AFshakespe.

[100] Ibidem.

Tragedia lui Lear poate foarte bine să fie și tragedia unei *Lady Lear*, atâta timp cât regizorul vizează destinul cutremurător al omului despre care a scris Shakespeare. Spectacolul a stârnit păreri pro și contra, după cum era de așteptat. Credem că actul curajos și riscant totodată pe care și l-a asumat Andrei Șerban este uneori subminat (și pare chiar neargumentat) din pricina unor actualizări forțate, inclusiv pe plan scenografic. Regatul lui Lear devine subtil o hartă a României, iar textul suferă unele inserții care ar aminti de seratele poetului Adrian Păunescu. „Orice asemănare cu persoane și întâmplări reale nu e întâmplătoare, pare a ne spune regizorul. Cât despre cortina sonoră care cade și se ridică între declamațiile ridicole și mincinoase, aceasta e la fel cu cele ale unor emisiuni de televiziune comerciale, ca de pildă aceea în care se câștigau bani mulți (un miliard cred) sau «10 pentru România». Parodierea prostului gust subliniază prostul gust al celor două fiice, dacă mai era nevoie de o subliniere."[101]

Se poate și așa? Înainte de a răspunde, considerăm că trebuie să ne întrebăm, ca John Elsom, dacă Shakespeare mai este contemporanul nostru. „Dar ce înțelegem noi prin *contemporan*? Este un fel de raport între două momente, unul pe scenă și celălalt în afara ei. Unul este momentul locuit de actori, celălalt este momentul locuit de publicul spectator. Raportul dintre acele două momente este ceea ce finalmente stabilește dacă Shakespeare este considerat a fi contemporanul nostru sau nu. Când cele două momente sunt strâns legate,

[101] Ibidem.

atunci Shakespeare este contemporanul nostru.”[102] Deci, putem afirma că spectacolul lui Andrei Șerban este un *Shakespeare* pe care îl dorim a fi contemporan cu vremurile de acum și pentru această *contemporaneitate* e necesară retraducerea și adaptarea lui la spațiul și timpul actual. Hamlet îi spunea lui Polonius, referindu-se la actori: „Ia seama să fie cinstiți cum se cuvine; căci ei sunt rezumatul și cronica prescurtată a vremurilor.”[103] De fapt, cuvântul-cheie în montarea lui Andrei Șerban (și nu numai) este *vremuri* ; de aici pornește totul.

Începând cu anul 1990, viziunile regizorale au devenit îndrăznețe, s-a renunțat brusc la tradiționalismul-anchiloză. Libertatea de expresie artistică, înțeleasă nu totdeauna cum ar trebui, a adus pe scenele românești propuneri *revoluționare* (cuvântul era foarte des folosit în acea perioadă). De fapt, ce și-a propus Andrei Șerban? „Este un spectacol nou, căruia o să-i spun *Lear (a)*. Trăim într-un moment cumplit în societatea românească, în cultură e acum un fel de Mineriadă și cred că e foarte multă nevoie de un spectacol după Shakespeare care să atingă zone de verticalitate. E la modă să-l cobori pe Shakespeare în mizeria noastră morală, în noroi. Iar eu încerc să mă opun acestei tendințe cu tot ce am mai bun în mine.”[104]

---

[102] Jan Kott în John Elsom, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, Editura Meridiane,București, 1984, p. 19.

[103] William Shakespeare, *Hamlet*, în *Opere complete*, vol. 5, traducere de Leon Levițchi și Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1986, p. 367.

[104] *Lear(a), tot cu femei, dar altfel*, interviu cu Andrei Șerban, sursă internet: http://adevarul.ro/cultura/istorie/leara-femei-altfel-1_50b9f5907c42d5a663ad3fea/index.html.

Oare chiar mai este o noutate să-l aduci pe Shakespeare în zilele noastre, ne întrebăm, amintindu-ne că până la Andrei Șerban (dar și după) au fost multe înscenări care au actualizat poveștile shakespeariane, adaptându-le prezentului, vieții sociale și politice. *Richard al III-lea* în regia lui Mihai Măniuțiu (1993) era mai îndreptățit să fie un Shakespeare *la modă,* concepția regizorală rămânând oricum una neobișnuită pentru acea perioadă (deși spectacolul nu viza spațiul și evenimentele țării noastre, mai degrabă trimitea la spațiul japonez). Să nu uităm nici de spectacolul lui Alexandru Tocilescu, din 1985 (*Hamlet*, Teatrul „Bulandra" din București), care venea cu o perspectivă modernă într-o perioadă dificilă în care a disemina aluzii contemporane era un adevărat risc. Zona de verticalitate *după Shakespeare* asumată de Andrei Șerban a fost invocată și de alți regizori, de aceea nu considerăm chiar o noutate montarea din 2008. *Momentul cumplit din societatea românească* și *mineriada din cultură* credem că se referă la fenomenul de *criză* traversat de arta teatrului. Inevitabil, ne vom întreba de ce suntem solidari cu această criză, montând spectacole costisitoare ale căror montări tehnice durează trei zile (!).

Fenomenul decorurilor complicate este specific zonei occidentale, însă într-un context dat. Producțiile teatrale cu astfel de decoruri au un număr limitat de reprezentații. În perioada contractuală este specificat acest lucru, iar piesele se joacă fără montări și demontări. Este adevărat că au o viață scurtă, comparativ cu producțiile teatrale care folosesc decoruri minimaliste, însă dacă analizăm cât se joacă un astfel de spectacol într-un teatru din România și câte reprezentații are o asemenea producție în Occident, vom avea surpriza să

constatăm că pe scenele profesioniste din țara noastră spectacolele cu decoruri elaborate se epuizează mult mai repede. Motivul este de natură tehnică (nu artistică!) și, din păcate, e specific perimetrului autohton. Actrița Mariana Mihuț comenta acest dezavantaj într-un dialog cu criticul Mircea Morariu: „E o realitate că la noi s-au împuținat oamenii de teatru, mașiniștii, acei profesioniști din spatele scenei care știu cum să reducă timpul de montat și de demontat. Avem numeric mult mai puțin astfel de oameni, iar profesioniști în lege încă și mai puțini. Profesioniștii îmbătrânesc, ies la pensie și e greu să le găsești înlocuitori. Nu ajunge să angajezi pe altcineva în loc. Este o altă lume, lumea aceasta a teatrului. Cu alte rigori."[105] E limpede că, în atari condiții, se impun alte strategii manageriale. E nevoie de spectacole cu decoruri monumentale, dar e păcat ca ele să nu se mai joace înainte de a se epuiza publicul.

Întrebat într-un interviu de ce a re-montat *Lear (*2012), Andrei Șerban răspundea: „Din două motive. În primul rând, pentru că decorul era foarte elaborat și dura trei zile montarea și trei demontarea. Din cauza asta, teatrul nu a putut să programeze *Lear* și de mai mult de un an nu se mai joacă. Apoi, m-am gândit să-l fac mult mai intim, într-un spațiu mai mic. Am vrut să reduc *Lear* la esența lui. În spectacolul nou textul este concentrat și va fi jucat fără pauză, iar din cei douăzeci de actori au rămas doar zece."[106]

---

[105] Mircea Morariu, *Cu și despre Mariana Mihuț*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi"(supliment), București, 2011, pp. 217-219.

[106] *Lear(a), tot cu femei, dar altfel*, interviu cu Andrei Șerban, sursă internet: http://adevarul.ro/cultura/istorie/leara-femei-altfel-1_50b9f5907c42d5a663ad3fea/index.html.

Paradoxal, *în criză* a fost și destinul montării din 2008, pe de o parte din cauza unei programări sporadice, pe de alta din cauza fenomenului (devenit la *modă*) *work in progress* care a intervenit pe parcurs.

Patru ani mai târziu, *Lear (a)* lui Andrei Șerban revenea pe afișul Teatrului Bulandra, cu aceeași Mariana Mihuț în rolul titular, dar cu o altă componență actoricească. De la un spectacol de patru ore (la premiera din 2008) s-a ajuns la două ore, a fost eliminată pauza, distribuția s-a redus la jumătate, iar decorul lui Dragoș Buhagiar s-a restrâns, devenind pe alocuri chiar incomod pentru spectatori. Experimentul inițial aducea în fața publicului un adevărat exercițiu de măiestrie a actrițelor cărora le-au revenit roluri duble. O actriță care juca Bufonul, de exemplu (Virginia Mirea sau Dorina Chiriac), avea în altă seară de interpretat Contele de Kent. În noua formație nu ne-am mai întâlnit cu Valeria Seciu (Gloucester) și Andreea Bibiri (Edgar). Au apărut însă alte actrițe (Cosmina Stratan) și noi redistribuiri (Dorina Chiriac joacă numai Bufonul, Ioana Pavelescu trece de la Edmund la Kent). Singura păstrată în același rol a rămas Mariana Mihuț, ea fiind răsplătită cu un premiu UNITER în 2009 pentru „Cea mai bună actriță în rol principal”. Considerăm că toată această „restructurare” nu a ajutat proiectul inițial, iar evenimentul care a contat a fost mai curând deschiderea unei noi săli de teatru, moderne, modulare, bine echipată tehnic (Sala *Studio Space*, Teatrul Bulandra), decât mizanscena în sine.

Cum este bufonul? Spuneam că în mizanscena din 2008 era jucat în dublă distribuție, iar în 2012 a fost interpretat de o singură actriță, Dorina Chiriac. Înțeleptul personaj are aici o

sexualitate ambiguă. Încă de la prima apariție, ni se prezintă ca un băiețel îmbrăcat cu haine ponosite (pantalonii și sacoul mai mici decât măsura actriței dau impresia de sărăcie, hainele părând a fi împrumutate), cu tenişi și fes pe cap. Permanenta plasare în apropierea *Lear-ei* îți sugerează uneori imaginea părinte-copil, doar că în această relație părintele este iresponsabil, iar copilul neastâmpărat și peste măsură de inteligent. Alteori, ne amintește de Puck din *Visul unei nopți de vară*. Jocul cu un balon mare și colorat într-un cadru decupat de lumini calde, culoarul cu nisip roșu-cărămiziu, ritmurile exotice, toate întregesc un tablou feeric. E uneori asemeni unui spiriduș, obraznic și chiar răutăcios, alteori e blajin, obosit și trist. Credem că și fizicul actriței, interpretarea, vocea te îndrumă spre un bufon cu trimiteri către alte personaje (Puck, Pierrot, dar și Ariel).

Pentru a-l înțelege mai bine, am discutat cu actrița care a interpretat rolul: „Bufonul are funcția de conștiință a regelui. Eu i-am fost și baston de sprijin, și frate, și infirmier. Am avut nevoie de o bună pregătire pentru a rezista puterii Marianei Mihuț."[107] Așa se explică permanentele căutături dintre *Lear (a)* și bufon. Aproape fiecare gest sau acțiune a regelui se concretizează după un asemenea schimb de priviri. E ca și cum regele ar cere aprobarea că faptele sale sunt îndreptățite.

Reluarea montării din 2012 s-a dovedit un experiment dificil pentru actrițele distribuite. „Apariția celei de-a doua variante a fost forțată de greutatea montării decorului amplu și de durata primei variante. Mi-a fost mai greu în ultima variantă, căci trebuia să fac același rol în altă montare. Știi că e

[107] Dialoguri cu actrița Dorina Chiriac, decembrie 2014.

mai simplu să o iei cu totul de la capăt, decât să adaptezi ceva asumat nu demult. Totul a fost greu. Și totul a fost ușor, pentru că m-a pasionat. Am primit provocarea lui Andrei Șerban cu credința că voi afla lucruri noi despre mine. Textul a fost retradus și adaptat".[108]

Monologul din actul al III-lea configurează un *bufon – profet* iar jocul cu balonul devine jocul cu destinul. „Balonul e tot, e întregul, iar mimarea lui e nimicul. Asumarea întregului până la nimic. Reducerea eului până la risipirea în universal (budism, nu?). Și nu poți face nimic din nimic! Pentru că, la Shakespeare, bufonul din Lear are un *monolog-profeție*, i-am îngroșat împreună cu Andrei această abilitate de a vedea viitorul, lucru care a modificat întreaga mea interpretare. Bufonul umblă cu durerea după el prin toată acțiunea, neavând voie să prevină, ceea ce ne-a făcut să-i dăm și o funcție de *duh.* De altfel, ca și în *A douăsprezecea noapte*, bufonul dispare din acțiune *nemotivat*. Aici, rolul bufonului e preluat de Lear însuși, în momentul deposedării lui de conturul social, al rătăcirii lui pământești, dar al revelației spirituale. Dacă în facultate îmi era frică de o tiradă, acum mă simt liberă în fața uneia. Îmi probează puterea, capacitatea de asumare, logica, imaginația, informația culturală, tot."[109]

Am dorit să aflăm dacă a fost nevoie de o pregătire fizică pentru această evoluție. Amintindu-ne de repetițiile cu public cu care ne-a obișnuit Andrei Șerban, de antrenamentele actorilor, ne-am gândit că poate Dorina Chiriac se pregătea într-un fel anume. „Exista un moment de contact mână în

---

[108] Ibidem.

[109] Ibidem.

mână în spațiul de joc. Rolul mă consuma mult, așa că înainte de intrare mă închipuiam atlet pe stadion la săritura în înălțime. Știi momentul în care săritorul face semn zecilor de mii de oameni să aplaude în ritm, de încurajare? Făceam asta în întuneric, în culise, singură, apoi intram în scenă cu stadionul în mine”.[110]

Experimentul lui Andrei Șerban nu a rezistat nici după reluarea lui din 2012. Deși s-a renunțat la dubla distribuție, la colosala construcție a lui Dragoș Buhagiar, deși timpul reprezentației s-a înjumătățit, spectacolul a intrat din nou în repaus. Probabil că nu vom asista și la a treia resuscitare. „Cred că am pierdut și am câștigat, ca în orice”.[111]

Reluând întrebările cu care ne confruntam mai sus, cele referitoare la actualitatea lui Shakespeare, după *Lear (a)* putem răspunde afirmativ. Da, Shakespeare poate fi trist de contemporan, de modern și, paradoxal, de românesc, doar că nu avem convingerea că aceasta e cea mai bună cale de „contemporaneizare” a lui Shakespeare. Într-un dialog despre teatru, dintre Peter Brook și Peter Stein, cei doi constatau:

„*Peter Stein*: Ca englez, dumneavoastră aveți norocul de a putea folosi limba originalului. Prin traducere se pierde 85% din operă. Or, pentru mine, limbajul este baza oricărui act teatral.

Peter Brook: Shakespeare este un dramaturg care a izbutit ca nimeni altul să fixeze ca viziune foarte multe aspecte contradictorii ale realității – viața în formele ei de manifestare vizibile și ascunse. Regizorul trebuie să încerce să pătrundă în

[110] Ibidem.

[111] Ibidem.

text, să arate aceste realități, fără însă a le interpreta. Eu văd această muncă mai degrabă ca pe aceea a unui dirijor care depistează structurile unei anumite muzici."[112]

Să pătrunzi în trimiterile unei scrieri relevându-I adevărurile, dar fără să o interpretezi credem că ar putea fi soluția care îi asigură dramaturgului (și implicit operei sale) universalitatea. Un *upgrade* la actualitatea unei anumite țări, de exemplu, poate nu e întotdeauna o cale veridică, mai ales când se intervine în text (desigur, există și excepții). Din acest considerent, găsim că unele viziuni regizorale sunt forțate și minimalizează destinul eroului shakespearian. Atunci când regăsești atât de multe episoade din viața politică și socială a unei țări (cu un public care de cele mai multe ori este tentat să absoarbă actualitatea mondenă, violența și demagogia politică), riscul este să nu te concentrezi acolo und ear trebui. Pierderea poate fi irecuperabilă.

Ce ne interesează de fapt, prin modernizarea textului și adaptarea lui la spațiul autohton? Ce vrem să demonstrăm? Rămân întrebări ce mereu vor stârni polemici. Într-o discuție cu criticul Mircea Morariu, acesta nuanța:

„M.M.: Contemporaneitatea lui Shakespeare se manifestă periodic. În România, Shakespeare a fost contemporanul nostru în ultimii 25 de ani prin piesele sale politice, căci vremurile au fost infestate de politică și Shakespeare este un autor elastic.

A.C: *Și inserțiile?*

M.M: Inserțiile pot fi utile sau nu. Andrei Șerban a greșit când a montat extrem de contemporan *A douăsprezecea noapte*

[112] *Duelul titanilor*, o convorbire între Peter Brook și Peter Stein, traducere de Anca Bucurescu, Revista „Teatrul azi", nr. 7-8/1991, p. 58.

la Teatrul Național din București (1991), făcând din Malvolio un Ion Iliescu ce se uita la Actualitățile TVR. A procedat bine în cazul *Lear/Lear (a).* Raportarea la spațiul autohton a lui Shakespeare e veche în România. Așa era în celebrul *Hamlet* al lui Tocilescu, din 1985, așa a rămas și pe mai departe. Dovadă că în ultimiii douăzeci și cinci de ani ne-a fost contemporan. Nu se putea să nu avem spectacole Shakespeare cu acroșări la actualitatea românească. Nu ne lasă însăși actualitatea".[113]

Suntem de acord că actualitatea este o amprentă uneori binevenită, însă ar trebui să existe o măsură în toate. Alexandru Tocilescu îi mărturisea Monicăi Andronescu: „Eu am o relație specială cu piesele, ca și cu niște persoane. Am o conversație cu textul și, dacă el e de acord cu ce spun eu, e-n regulă, ne înțelegem. Eu nu consider că textul e o literatură. Consider că textul are în el spectacolul, într-un mod pe care el nu și-l poate exprima singur și, atunci, datoria mea este să dau la o parte zgura și să las spectacolul să se nască singur din interiorul textului.

Monica Andronescu: *Și cât de mare e libertatea regizorului în raport cu un text? Când încalcă granițele?*

Alexandru Tocilescu*:* Nu știu, pentru că în ce am făcut eu n-am sfidat și n-am trădat niciodată textul. Pentru că eu nu-mi asum vreun curaj sau vreo manieră de a-i da peste cap sensurile. Suntem într-o relație congruentă. Nu mă lupt cu un text să-l bag în *frame*-ul pe care mi-l impun eu pentru un spectacol. Las lucrurile să evolueze liniștit. Relația nu e conflictuală. Uite, azi mă uitam pe Mezzo și era *Lacul lebedelor* de la un teatru de balet din Zürich. Cum să faci cu *Lacul*

[113] Dialoguri cu criticul Mircea Morariu, februarie 2015.

lebedelor? La început erau niște costume… un fel de modernism de mâna a treia, dar când au apărut lebedele a fost musai să le pună *tutu*-ul și să fie așa cum le știm. Nu se poate! Nu poți să faci *Lacul lebedelor* în blugi. Sau poți să-l faci, dar e zadarnic. În timp ce *Nevestele vesele*, de exemplu, este o poveste orășenească, o poveste între mitocani la oraș. Ce-mi pasă mie în ce an e orașul ăla? Și cu toată muzica și nebunia, și grupul tinerilor… nu mi s-a părut că am forțat în niciun fel nota. Nici nu prea am tăiat din text. Ei vorbesc de Curte… dar Curte e și-acum. Totul e valabil."[114]

Regele Lear în viziunea lui Tompa Gábor

În 2006, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, Tompa Gábor propunea *Regele Lear* în traducerea lui Dragoș Protopopescu (revizuită de Visky András și regizorul spectacolului), într-un decor simplu, minimalist, pe o scenă aerisită care va fi cutreierată de energiile dezlănțuite ale actorilor. Și aici regăsim o hartă a regatului, la fel ca în spectacolul lui Andrei Șerban. Cronologic, spectacolul lui Tompa Gábor este anterior experimentului de la Teatrul Bulandra, dar pentru că depistăm multe elemente commune, încercăm o analiză prin prisma unei cronologizări descrescătoare.

---

[114] Monica Andronescu, *Alexandru Tocilescu: Trăiesc cu spaima că într-o zi se termină talentul*, „Yorik.ro", nr.95/2011, sursă internet: http://yorick.ro/ alexandru-tocilescu-traiesc-cu-spaima-ca-intr-o-zi-se-termina-talentul/, data download: 17.02.2015.

Împărțirea regatului prin ruperea unei hărți fizice este o soluție scenică des folosită, dar de fapt, dacă suntem atenți, însuși autorul o sugerează:

Vă vom împărtăși, în timpul ăsta,
Un tainic gând al nostru...Dați-mi, harta.
Aflați că-mi fac regatul pe din trei!
Să scuturăm, ne-am zis, cît mai degrabă,
De pe spinarea vîrstei, griji și treburi,
Lăsîndu-le pe alți grumaji, mai tineri,
Ca-n tihnă pașii să ni-i îndreptăm,
Tîrîș, spre moarte.[115]

În optica lui Tompa Gábor, harta este supradimensionată și acoperă aproape tot spațiul scenic, devine un adevărat covor. Actorii joacă pe această suprafață, calcă pe ea, o rup în trei fâșii, una (partea de regat a Cordeliei) rămânând ca o rezervă (o marfă/monedă de schimb) într-un sac/rucsac. Harta regatului nu sugerează spațiul autohton, e mai curând o reprezentare grafică veche, neutră. Una din noutățile pe care le aduce Tompa Gábor este un Lear mult mai tânăr decât vârsta biologică dată de autor. În Rusia, la Teatrul Malâi, în același an, cu câteva luni înainte, Lev Dodin avusese aceeași opțiune pentru rolul titular.

Cu Marian Râlea în rolul principal, asistăm la o altă logică a faptelor.. Dacă Lear nu e bătrân, atunci și relația cu fiicele sale este alta, iar hotărârea de a împărți țara are o altă motivație. Astfel, argumentul pentru care Lear săvârșește

[115] Idem, p. 106.

gestul cu tragice consecințe nu mai poate fi senectutea și imposibilitatea fizică de a gestiona treburile Curții.

Propunerea regizorală care preferă un rege încă tânăr, în puteri, care renunță la tron doar pentru a da deoparte grijile țării, e o perspectivă inedită în spațiul autohton. „Departe de a fi bătrânul din textul lui Shakespeare, regele Lear de pe scena Naționalului din Cluj nu pare motivat doar de vârstă în hotărârea sa de a împărți regatul în trei[...]Un rege încă în puterea vârstei, care renunță la tron pentru fiicele sale, pare motivat mai ales de capriciu, care devine evident atunci când acesta anunță intenția de a petrece câte o lună la fiecare dintre fiice, împreună cu o suită de o sută de cavaleri. Cu alte cuvinte, este o renunțare la corvoadele coroanei pentru a se deda unei vieți ușoare, de huzur. Faptul că avem un Lear tânăr nu face decât să accentueze această nuanță a textului lui Shakespeare și să ne facă atenți la caracterul îndoielnic al personajului. Concluzia, pentru moment, este că personajul nostru nu mai are acea scuză a vârstei, atât de importantă la Shakespeare."[116]

Remarcăm din nou o contemporaneizare a textului shakespearian, doar că montarea lui Tompa Gábor nu țintește evenimente politice și sociale românești. Spectacolul se plasează undeva la granița cu teatrul absurdului, parcă e un altfel de *Așteptându-l pe Godot* (în 2005 regizorul a montat textul lui Beckett pe scena Teatrului „Tamasi Aron", din Sfântu- Gheorghe). Bufonul de exemplu, seamănă cu un

---

[116] Ion M. Tomuș, *Regele Lear, un spectacol de Tompa Gábor*, „Apostrof", nr. 11/2006, sursă internet: http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=183.

veritabil *Lucky* ce poartă mereu un scaun în spate. Gândește sau prea repede sau se chinuie să gândească. Construcția acestui personaj este o reușită a spectacolului.

Un alt artificiu regizoral care uneori funcționează, alteori induce confuzii este folosirea aceleiași actrițe în rolul bufonului și al Cordeliei (Anca Hanu). Ideea reiese din context; Cordelia ar putea fi bufonul tatălui ei, iar scenele permit această dedublare (să nu uităm că bufonul se eclipsează în actul al III-lea). Ipoteza că fiica cea mică a regelui este măscăriciul înțelept funcționează foarte bine și poate fi o cheie pentru noi deschideri regizorale. La Tompa Gábor însă, actrița Anca Hanu interpretează două roluri distincte, nu există nicio legătură între ele. În momentul în care nu mai vedem bufonul, actrița reintră în rolul Cordeliei, fără altă legătură cu personajul precedent. În ambele spectacole la care ne referim, scoaterea din scenă a bufonului rămâne, din punctul nostru de vedere, o soluție neclară. Bufonul-prezicător, bufonul-duh, cel mai apropiat om al regelui Lear dispare din peisaj pur și simplu, ca și cum nici n-ar fi existat. El se pierde în furtună, iar actrița reintră în scenă cu un alt costum, înfățișând alt erou.

Pentru a ne clarifica, am considerat (ca și în cazul montării de la Teatrul Odeon) că ne-ar ajuta o discuție cu Anca Hanu, care spuneam, a interpretat ambele roluri. Scaunul care plasează bufonul lui Tompa Gábor într-o zonă a teatrului absurdului s-a vrut a fi simbolul tronului. „Aveam un scaun în spate ca un rucsac. Era simbolul tronului pierdut de Lear. Foloseam scaunul în diferite feluri, mă așezam pe el, mă urcam pe masă cu ajutorul lui, aruncam scaunul după Goneril. Erau și momente în care stăteam incomod pe scaun, dar

intenționat. Chiar așa mi-a cerut Tompa, să stau chircită pe scaun, să nu fiu comodă."[117] Zbenguiala bufonului cu acest scaun caricaturizează relația lui Lear cu puterea. Bufonul semnalează în acest fel nepăsarea regelui față de țara lui.

În actul al III-lea, scaunul se detașează total de bufon (este agățat de o ștangă și pendulează la înălțime). În acest moment jocul s-a terminat, bufonul se revoltă, renunță la *scaunul-tron*, așa cum a făcut-o și Lear. Profețiile sale se vor adeveri foarte curând. Putem crede că el și-a părăsit regele, așa cum regele și-a părăsit țara.

Dacă la Andrei Șerban bufonul era asemenea unui Pierrot, la Tompa Gábor actrița Anca Hanu ne-a oferit imaginea unui Charlot. Mersul (legănat și cu vârful picioarelor spre exterior), costumul (pantaloni negri, frac, melon și baston), manipulările scaunului amintesc de eroul comic din filmele mute. „Cu ochii de azi aș spune că bufonul ar avea ceva din personajul *Lucky* (*Așteptându-l pe Godot*), dar atunci când repetam nu era vorba de așa ceva. Pe mine m-a dus mai mult în zona Charlie Chaplin-Buster Keaton. A fost foarte greu, eu eram la al doilea rol în teatru și aveam o spaimă că nu voi putea duce două roluri."[118]

Trebuie să aflăm și care a fost intenția creatorului spectacolului: „În *Lear-ul* pe care-l fac, bufonul și Cordelia sunt jucați de aceeași actriță. Sunt convins că s-a mai făcut, și se făcea, probabil, și pe vremea lui Shakespeare. Și dramaturgic e tentant, pentru că cele două personaje nu apar niciodată în aceeași scenă, nu se întâlnesc niciodată. Pentru mine era

---

[117] Dialoguri cu actrița Anca Hanu, decembrie 2014.
[118] Ibidem.

important, fiindcă imaginea nebunului îi aduce întotdeauna aminte lui Lear de Cordelia, e un fel de oglindă, o mustrare de conștiință. Apoi, e tentant faptul că nebunul dispare ca și cum nici n-ar fi fost un personaj real, nu are un destin încheiat, se evaporă exact atunci când Lear își însușește modul lui de gândire. Asta, începând de la scena furtunii, când vorbește atât de pasionat despre homleși, nu ca și cum ar fi *decăzut* printre ei, ci ca și cum s-ar regăsi printre acei nenorociți. În plus, există acel strat biblic care mă interesează și la Beckett. Lucrăm pe text, niciuna din variantele de traducere în românește nu e foarte fidelă originalului, și tocmai am ajuns la momentul furtunii: e acolo o referință foarte exactă la potopul trimis de Dumnezeu, regretând creația (la fel cum Lear regretă că a dat naștere acestor fete)."[119]

Tompa Gábor propune, deci, un Lear uman, căruia nu-i condamnă greșelile, ci le atribuie vârstei și lipsei de experiență (ca atare distribuirea unui actor mai tânăr este argumentată). Totul se concentrează și se clădește pe câteva personaje: Lear, Bufonul/Cordelia, Gloucester, Kent și Edgar, adică spiritul bun, contrast cu răul din noi.

Și acest *Rege Lear* a stârnit controverse. Marina Constantinescu își încheia reticent articolul din revista „România literară" cu reticență: „Din păcate, spectacolul este lung, diluat și neconsistent în prima sa parte, astfel încît se pot scăpa nuanțe pe parcursul celei de a doua. Din interpretări, din felul în care decorul lui Andrei Both devine funcțional,

[119] Iulia Popovici, *Tompa Gábor: M-au interesat întotdeauna tabuurile*, sursă internet: http://atelier.liternet.ro/articol/3953/Iulia-Popovici-Tompa-Gabor/, data download: 12.12.2014.

fără să mi se pară cel mai inspirat al lui, din emoția și chiar din tensiunea muzicii lui Iosif Herțea. Pare, de aceea, un spectacol pe muchie de cuțit, dezechilibrat la început și recalibrat mai apoi, cu mulți actori pe dinafară complet, cu un trio, însă, emoționant, care își găsește relația și drumul, un trio care vorbește grav, dramatic, despre disperare și singurătate, despre conștiință și despre absența ei, despre măscăriciul-arlechin din fiecare, despre cît, cum și ce vedem în viața asta, într-o clipă sau alta: Lear – Marian Râlea, Edgar – Ionuț Caras, Bufonul – Anca Hanu."[120] Parțial, suntem de acord cu aceste observații. Într-adevăr, se creează permanent senzația de echilibru/dezechilibru. Apreciem totuși că portretizarea bufonului rămâne originală, iar punțile către Beckett și al său *Godot* rotunjesc întreaga concepție al lui Tompa Gábor. „Pe lângă alegoria creștină, care mi se pare că există în *Regele Lear*, mă interesează și încercarea unui om de a despărți funcția de persoană. El crede că debarasându-se de funcția de rege va fi receptat, într-un fel, în continuare ca un rege, când, într-un final, nu va mai fi privit nici măcar ca un om. Mi se pare cea mai contemporană idee a piesei: în vremea artiștilor, politicienilor, sportivilor defăimați, compromiși, vedem foarte multe povești de genul ăsta. Probabil cea mai frumoasă parte a piesei e momentul când Lear descoperă că există și alți oameni pe lume. Pentru că teatrul e, în realitate, recunoașterea celuilalt, cred că e o istorie care merită spusă".[121]

[120] Marina Constantinescu, *Pustiul și nebunii*, „România literară", nr. 8/2 martie 2007, sursă internet: http://www.romlit.ro/pustiul_i_nebunii, data download: 08.12.2014.

[121] Iulia Popovici, *Tompa Gábor: M-au interesat întotdeauna tabuurile*, sursă internet: http://atelier.liternet.ro/articol/3953/Iulia-Popovici-Tompa-Gabor/, data download: 12.12.2014.

De remarcat este și experiența încercată de Marian Râlea în 1999, la Teatrul Bulandra. Juca bufonul în regia lui Dragoș Galgoțiu, ca mai apoi să revină la Cluj-Napoca, de data aceasta interpretându-l pe Lear. „Întâlnirea cu Tompa Gábor a avut loc la un alt nivel, pe un drum ce leagă Nebunul din *Woyzeck* și Bufonul interpretat, asumat, înțeles de mine în spectacolul lui Dragoș Galgoțiu. Lear descoperă, în sfârșit, lumea care îl înconjoară, pe care nu a văzut-o până atunci, iar finalul e o eliberare, chiar dacă prin sacrificiul major al Cordeliei. Și atunci, firește, intervine o problemă de timp, un conflict între durata și răbdarea de care are el nevoie și această grabă a celor două fete de a rezolva problemele diurne. Goneril și Regan n-au intrat în parcursul lui Lear, de aceea nu-l vor înțelege niciodată. Pentru el, drumul nu ar trebui să se sfârșească și totuși totul dispare în neantul expus de Tompa Gábor, imagine a hăului negru în care totul piere pentru ca altceva să se poată naște. Intervine chinul de a exista, pe care îl experimentează și Lear, de a redeveni – în anumite limite, pentru că sunt niște reguli – ce ai fost. Marele avantaj al lui Lear este că el descoperă lumea, cu oameni și lucruri la care nu se gândise niciodată. El este un mare câștigător, până la urmă, pentru că descoperă omenescul”.[122]

Credem că și regizorul este un mare câștigător. După douăzeci de ani de frământări și încercări de a monta această tragedie, apele s-au limpezit. „Se spune că *Regele Lear* e o poveste păgână, că toate semnele indică și că se petrece într-un timp precreștin, dar mi se pare că e o istorie foarte creștină.

---

[122] *Magicianul de ieri, regele de azi*, sursă internet: http://www.evz.ro/magicianul-de-ieri-regele-de-azi-467976.html, data download: 12.12.2014.

Sigur că bogăția de sensuri din piesă e prea mare ca s-o reducem la o singură idee, totuși această latură creștină mă atrage pe mine."[123]

Bufonul din *A douăsprezecea noapte*

Twelfth Night; or, What You Will acesta este titlul în original, a cărui traducere este *A douăsprezecea noapte sau Ce doriți*. Una din comediile cele mai jucate are un subtitlu foarte important. Acest *Ce doriți*, sau, în altă interpretare, *Cum vreți să-i spuneți*, lasă o libertate mare publicului de a alege ce-i place, cine sau ce îi este mai aproape, Malvolio, sau Olivia, Viola sau Cezario, sau oricine altcineva/altceva din comedie. Titlul este și o aluzie la sfârșitul celor douăsprezece zile de sărbătoare de Crăciun. „În Anglia, începând cu Evul Mediu, în această perioadă erau binecunoscute petrecerile conduse de un *Abbot/Lord of Misrule* – Starostele Nebunilor. A douăsprezecea noapte este și ultima noapte de veselie."[124]

What you will poate avea și altă semnificație, așa cum găsea și Andrzej Żurowski: „*What you will?* – la ce visați. Ce vă doriți în adâncul sufletelor voastre? Și atunci se dovedește că ceea

[123] Iulia Popovici, *Tompa Gábor: M-au interesat întotdeauna tabuurile*, sursă internet: http://atelier.liternet.ro/articol/3953/Iulia-Popovici-Tompa-Gabor/Tompa-Gabor-M-au-interesat-intotdeauna-tabuurile.html., data download: data download: 12.12.2014.

[124] *Note*, in William Shakespeare, *A douăsprezecea noapte*, în *Opere complete*, vol.5, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1986, pp. 296-297.

ce doriți și ceea ce sunteți nevoiți în cele din urmă să acceptați nu trebuie neapărat să fie și acel ceva la care ați visat."[125]

Slujitorul Oliviei se numește Feste și își merită pe deplin rolul ce i se îngăduie la Curte, acela de *deștept care face pe nebunul*. Este aproape de Arlecchino din *Commedia dell'Arte* prin deghizările la care recurge pentru a rezolva sau încurca situațiile, de pildă, se deghizează în preot pentru a-l înșela pe Malvolio.

Este Feste din aceeași categorie cu bufonul din *Regele Lear*? Se pare că da. Odată cu venirea actorului Robert Armin[126] în trupă (1599), Shakespeare a creat bufonul Oliviei, Feste și Bufonul din *Regele Lear*. Până atunci ‹omul – clovn› imaginat de el se dezvoltase în două sensuri, așa cum observă J.Dover Wilson: „*Clovnul cel prost* și *clovnul cel viclean*; primul e nerodul de care râde toată lumea, un nătărău de englez, cel de-al doilea e neghiobul ce-și folosește prostia drept paravan de după care își azvârle spiritele. Niciunul dintre cele două soiuri nu debitează bazaconii."[127]

Bufonul shakespearian este o parte din regele pe care-l urmează mereu. Este un prieten, este înțeleptul, sfătuitorul, iar

[125] Andrzej Żurowski, *Citindu-l pe Shakespeare*, traducere de Cristina Godun, Fundația Culturală „Camil Petrescu", Revista „Teatrul azi"(supliment), Editura Cheiron, București, 2010, pp. 113-114.

[126] Robert Armin (1563-1615), actor englez care a intrat în trupa lui Shakespeare în 1599 și a devenit în scurt timp liderul trupei de actori. Odată cu venirea lui, rolul clovnului a suferit un proces de intelectualizare, măscăriciul de altădată devenind bufonul înțelept. Se presupune că Shakespeare a scris special pentru acest actor rolul lui *Feste* din *A douăsprezecea noapte* și al *Bufonului* din *Regele Lear*. De altfel, actorul era licențiat în astfel de roluri (licensed fools).

[127] *Shakespeare și opera lui*, culegere de texte critice, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964, pp. 144 – 145.

năzdrăvăniile lui demult nu mai sunt considerate vorbe goale. Bufonul lui Lear prevestește încă din actul I ce va să urmeze. Feste pășește pe același drum: *Te declar nebună de legat, pentru că porți doliu după un om care petrece-n rai. Ridicați-o pe această nebună, domnilor!*.[128] Vorbele lipsite de respect adresate Oliviei (tot în actul I) sunt dure, dar stăpâna lui e obișnuită cu un înțelept care face pe nebunul, ba chiar îl preferă unui nebun care face pe înțeleptul. Feste îl previne pe Malvolio:

Ți-am citit în ochi deodată,
Că ți-e clipa numărată.[129]

Ca apoi să-l amăgească, deghizându-se în prelat: *Fie, să mă deghizez și în prelat. Aș vrea să fi fost primul care ascunde sub sutană un măscărici*.[130]

Îl caracterizează pe Orsino, ducele Iliriei (îndrăgostit de contesa Olivia), chiar de la prima întâlnire:

Ducele: Ține, pentru osteneală.
Bufonul: Nicio osteneală, stăpâne, eu cînt de plăcere.
Ducele: Atunci îți plătesc pentru plăcere.
Bufonul: Adevărat, stăpîne, în viață toate plăcerile se plătesc, odată și-odată…Și poruncește croitorului să nu-ți mai facă jiletci de mătase cu ape, căci duhul tău e mai schimbător decât apele opalului; și fă o călătorie lungă pe mare, stăpâne. Oameni ca tine, care n-au treabă nicăieri și se află-n treabă pretutindeni, fac totdeauna călătorii plăcute, chiar când nu fac nimic.[131]

---

[128] William Shakespeare, op. cit., p. 234.
[129] Idem, p. 246.
[130] Idem, p. 278.
[131] Idem, p. 250.

Nicio altă descriere nu ar fi mai potrivită pentru acest nobil plictisit și plictisitor, veritabil măscărici al puterii.

A.C. Bradley considera că Feste este bufonul de care nu se râde niciodată. Întorcându-ne la „glumele" lui, într-adevăr ele nu trezesc decât zâmbete înghețate și forțate. Cine s-ar putea înveseli la astfel de ghidușii? Bufonul Feste și bufonul din *Regele Lear* sunt din aceeași familie, îi separă doar genul dramatic în care apar. Cuvintele lor portretizează personaje, prezic întâmplări, emit învățături, reflecții și toate acestea prin intermediul unor rostiri ambigue. Feste crede despre vorbe că ele ajută omul să scape cu bine din situațiile imprevizibile: *Cuvintele sunt ca mănușile de căprioară: repede mi și le întoarce pe dos.*[132]

În același timp, vorbele *sunt niște păcătoase, de când le-au compromis polițele*.[133] Se referă la micile scandaluri, răzbunări, comploturi care au adus pe lângă fapte necugetate cuvinte jignitoare, insulte sau injurii. Și totuși, chiar dacă *vorbele au ajuns să fie atît de false*[134] fără ele bufonul nu există: *Uite, vezi, nu pot să-ți dau nicio lămurire fără cuvinte*.[135]

Observăm deseori în replicile lui Feste (și nu numai) prezența cuvântului *nebun*. Atâta timp cât nu răstălmăcește vorbele altora, nu critică și nu face aluzii, bufonul este un personaj îndrăgit și plăcut:

> *„Sir Andrew: Ah, ce voce formidabilă, ca o albină cînd face miere, pe cinstea mea.*

---

132 Idem, p. 257.
133 Ibidem.
134 Ibidem.
135 Ibidem.

Sir Toby: Și cu lipici.
Sir Andrew: Dulce și lipicioasă, chiar așa! „[136]

Când spusele lui acuză sau divulgă secrete, devine periculos. Îndrăzneala lui, brusc, este transferată unuia cu mintea dusă. Corneliu Dumitriu explica sensul expresiei „a fi nebun" în cazul bufonilor lui Shakespeare: „A fi nebun se referă la îndrăzneala lor, la curajul de a spune și a face lucruri periculoase. Bufonul care își acuză regele de nechibzuință încetează să mai fie normal și devine nebun. El a depășit granița amuzamentului, intrând pe teritoriul constatărilor grave ce vizează conținutul problemelor. Funcția inițială dată bufonului a fost ridicată în acest moment pe o altă treaptă".[137]

În *A douăsprezecea noapte*, mai mult ca în oricare altă piesă, cuvântul *nebun* este folosit din abundență. Aproape că nu există dialog între bufon și celelalte personaje fără acest apelativ. Poate că cel mai frumos compliment pe care i-l adresează cineva lui Feste vine din partea lui Sir Andrew în scena 3 din actul al II-lea: *Nebunule, ești o nebunie, nu alta*!

Menirea bufonilor în opera lui Shakespeare are o întreagă semnificație. Bufonul nu este nebunul, Feste face clar diferența în acest sens: „*Eu sunt bufonul, domnule, nu sunt nebunul ei*". Ca mai apoi să definească sminteala: *Nebunia pe nimeni nu ocolește: e ca lumina soarelui, bate-n toți și stă la masă cu oricine*.[138]

---

[136] Idem, p. 245.

[137] Corneliu Dumitriu, *Bufoniii și nebunii la Shakespeare sau războiul civil al minților în teatrul shakespearian*, Editura Athena, București, 1997, p. 4.

[138] William Shakespeare, *A douăsprezecea noapte* în *Opere complete,* vol.5, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1986, pp. 257-258.

Comparativ cu bufonul din *Regele Lear*, Feste nu are un monolog propriu-zis, însă, adunate, replicile din întreaga piesă pot compune un monolog. De altfel, de multe ori găsim această soluție, atât în spectacolele de tip *one man show*, cât și în repertoriile personale ale actorilor. Singura dată când putem vorbi de un soliloc al lui Feste este momentul din final, când rămâne singur, ca și cum regizorul a uitat un personaj în scenă:

Piesa-i gata, trag oblonul,
Tii, ce ploaie e afară!
Dacă v-a plăcut bufonul,
Mai poftiți și mîine seară.[139]

Veselia și tristețea, lacrima peste râs, cum e să fii singur printre oameni, despre acestea fredonează Feste în noapte. Acest cugetător, când timid, când incisiv este singurul supus devotat suveranului. „Cine înțelege așa cum a înțeles bufonul, rămâne singur. Așa că nu vă bucurați, dar nici nu vă întristați. Pur și simplu așa stau lucrurile.”[140]

***

Stagiunea teatrală 2003-2004 a fost prolifică în ceea ce privește piesa *A douăsprezecea noapte.* S-a montat la Teatrul de Comedie din București (regia Gelu Colceag), la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (regia Beatrice Rancea),

---

[139] Idem, p. 294.
[140] Andrzej Żurowski, op. cit., p. 129.

la Teatrul Dramatic „Fani Tardini” din Galați (regia Dan Tudor) și Teatrul Național din Craiova (regia Silviu Purcărete).

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului, altfel spus *A douăsprezecea noapte (*regia, scenografia și adaptarea Silviu Purcărete) are la bază varianta lui Mihnea Gheorghiu. Adaptarea textului aduce un real *refresh* traducerii, replicile, dialogurile fiind aproape de limbajul zilelor noastre. „O variantă vie, dinamică a limbii de astăzi, curățată de praf, de retorici greoaie. De aceea, toate întîmplările din piesă vin foarte aproape de noi, intră în timpul și în ritmul nostru, relațiile, situațiile se dilată cumva într-o dimensiune profund umană, aceea care interesează foarte tare aici.”[141]

Spectacolul este sonorizat *live* de Ion Butnaru (pian), compoziția muzicală aparținându-i lui Vasile Șirli. Acompaniatul scenelor cu clapele unui pian vechi, fără amplificare, amintește de filmele mute. Se simte prezența unui efect *retro* atât în scenografie cât și în muzică. Decorul este asemeni unui puzzle din obiecte de mobilier: mese de toate formele și mărimile, scaune din diferite epoci, bibliotecă (corpuri din biblioteca reală a teatrului), o bucătărie complet utilată, unde se gătește, tacâmuri, un frigider model vechi, multe costume la vedere, sfeșnice cu lumânări, diverse obiecte agățate sau sprijinite de pereți (un vapor care stă să cadă,

[141] Marina Constantinescu, *În căutarea timpului pierdut*, „România literară”, nr.13/2004, arhivă online: http://www.romlit.ro/n_cutarea_timpului_pierdut., data download: 28.06.2014.

paravane) și o mulțime de pitici colorați, aliniați ca într-un stand de expoziție.[142]

Imaginea aceasta sugerează interiorul unei magazii de depozitare a recuzitei din teatru. Pare o dezordine imensă dar, de fapt, toate obiectele sunt la locul lor, delimitând spații sau sugerând alte dimensiuni (ca într-un vis, din frigiderul permanent gol iese din când în când sir Andrew). Locurile pentru public sunt aduse foarte aproape de actori, gradenele montate pe scenă aparținând parcă decorului.

„Citate din spectacolele făcute aici de regizor, piese de decor luate de ici, de colo, din acest teatru care păstrează în el amprentele trecerii lui Purcărete, a oamenilor cu care a lucrat sau care au lucrat aici și de care se simte legat. Este o reconstituire în imagini – și de aici, cred, și un plus de emoție, de tulburare – a timpului pe care regizorul și trupa l-au petrecut aici, împreună, în repetiții, pe scenă, în bibliotecă, un fel de regrupare mai elegantă. Spațiul este o sugestie de sfârșit de lume, sfârșitul unui timp, al unui interval. Elementele de greutate ale decorului, care delimitează spații, trasee, locurile întîmplărilor, care sînt tratate funcțional și pot fi pereți, uși, ferestre etc. sînt chiar corpurile de bibliotecă din teatru, cărora li se anulează această funcție. Goale, fără cărți au o anumită stranietate. Aduc cu mobilierul masiv din casele de altădată, o

[142] Această imagine am regăsit-o de multe ori în spectacolele lui Radu Afrim (*Piața Roosevelt* – Teatrul Național din Timișoara, *Femeia mării* – Teatrul Național din Iași, 2014, *Bizonii* – Teatrul Național din Sibiu, 2015, *Girafele* – Teatrul Național din Sibiu, 2015). Plasarea în scenă a unui număr mare de obiecte identice este un cadru întâlnit din ce în ce mai des.

combinație de lemn, aerisit cu geamuri mari, generoase de cristal."[143]

Povestea se petrece undeva după sărbătorile Crăciunului și după multe petreceri. Așadar, toți sunt cuprinși de mahmureală, sunt parcă anesteziați, nu-și pot reveni. Într-o asemenea dispoziție, e limpede că vor apărea numai confuzii și complicații. Toată lumea pândește pe toată lumea. Când Malvolio citește scrisoarea (actul II, scena 5), un întreg grup se postează strategic la ferestre și ascultă, se amuză pe seama *cocoșului visător*. Momentul are ceva caragialesc, se conturează un Rică Venturiano înflăcărat și ridicol.

În casa Oliviei este o nesfârșită benchetuială, toți (fără nicio excepție) pierd timpul. Beau, glumesc, sărbătoresc, nu se știe pe cine sau ce, dar nici nu are importanță. Nobilii și servitorii se amestecă, nu mai există o ierarhie. În această beție generală, confundarea sexelor și a identităților (de regulă un moment intens exploatat de regizori) este firească. Chefurile interminabile preced încurcăturile, stârnesc glume grosolane; înțelegem de ce regizorul a preferat titlul *Noaptea de la spartul târgului*. Considerăm că opțiunea lui Purcărete este perfect motivată. De altfel, el explică în Caietul-program: „Piesa e o comandă făcută de regina Elisabeta, care obișnuia să închidă ciclul de petreceri începute de Crăciun și să le termine, în această a douăsprezecea noapte, cu un spectacol special, comandat. Asta i-a cerut lui Shakespeare, o piesă de Bobotează, o piesă de Sfântul Ion. O piesă de la sfârșitul chefurilor". Criticul Mircea Morariu completa: „Adică, pentru ca spectatorul român să aibă nu doar o referință culturală

[143] Ibidem.

sedimentată de vremuri, ci și un referent, firesc ar fi fost ca piesa să se cheme Noaptea de Sfântul Ion ori Noaptea de Bobotează. În acea ultimă noapte de chef, de maximă mahmureală, e imposibil să desparți *lumea închipuirii* și *lumea aievea*. Ambiguitatea nu înseamnă doar o trăsătură fundamentală a intrigii, ea provine din felul în care fiecare personaj în parte percepe evenimentele în funcție de cum dorește să o facă."[144]

Bufonul Feste, la Craiova, este interpretat de Valentin Mihali, un actor care a avut nenumărate ocazii de a juca Shakespeare (Ducele de Aumerle în *Richard al II-lea*, Lucius în *Titus Andronicus*, Cristopher Sly în *Îmblânzirea scorpiei*, Capulet în *Romeo și Julieta*, Angelo în *Măsură pentru măsură*, Ariel în *Furtuna*). Atât în spectacolul lui Purcărete, cât și în alte montări cu *A douăsprezecea noapte* (regia Beatrice Rancea) constatăm că actorul ales pentru Feste nu e un tânăr, așa cum am văzut în cazul bufonului din *Regele Lear*. Există și alte *chipuri* pentru Feste (Ștefan Bănică Jr. în spectacolul lui Gelu Colceag de la Teatrul de Comedie), însă se preferă îndeobște un interpret matur. Explicația vine chiar de la Shakespeare. Lear este un rege bătrân cu un bufon tânăr (în cele mai multe cazuri). Olivia este o contesă tânără cu un bufon mai bătrân (în unele cazuri). Shakespeare creează un echilibru și o relație puternică între bufon și stăpânul acestuia. Dacă Lear este un rege nechibzuit (deși etatea ar trebui să aducă personajului o anume filosofie de viață și înțelepciune), bufonul va poseda

[144] Mircea Morariu, *Joc și melancolie*, „Familia on-line", nr.1/2005, sursă internet: http://arhiva.revistafamilia.ro/2005/1-2005/cronica_teatrala.htm., data download: 11.09.2014.

ceea ce-i lipsește stăpânului. La fel și în cazul Oliviei: tânăra stăpână este din capul locului lipsită de experiență și, evident, nechibzuită. Vârsta ar putea explica mândria ei puerilă și adesea nejustificată.

Feste va echilibra situația, pentru ca *Atunci Dumnezeu să-i dea minte cui nu are. Iar nebunilor să le umple prăvălia cu glume*.[145] De altfel, Feste își numește stăpâna *oița taichii* și o declară *nebună de legat*. Însă Shakespeare ne oferă și alte variante. De îndată ce ne-am lămurit că Feste ar putea fi un bufon trecut mult de tinerețe (poate chiar bătrân, dar încă în putere), răsună replici ce oferă, e un fel de a spune, alte căi de ieșire: *Dacă mă dă afară, nu ies rău, că afară-i vară; iar dacă mă spânzură, scap de grija însurătorii, deci tot bine ies*.[146] Această *grijă a însurătorii* restabilește vârsta personajului (sau nu, dacă ne gândim la rolul de bufon), la fel cum și *grec netrebnic* (actul IV, scena 1) dezvăluie o origine clară personajului. Până în actul IV, nu există nicio informație privind originea lui Feste și nici nu întrevedem ce ar fi putut să facă bufonul pentru ca Sebastian, fratele Violei, să-l numească brusc *grec netrebnic.* Dar de aici se pot naște noi idei regizorale.

În *Noaptea de la spartul târgului,* regizorul a preferat un Feste încă în putere (actorul era trecut de cincizeci de ani), nici tânăr dar nici prea bătrân, care să fie credibil, în sensul că ar mai putea stârni pasiuni. Însă, în acest chef interminabil din spectacolul lui Purcărete, nici măcar nu contează dacă bufonul este tânăr sau bătrân, grec sau de altă etnie. Într-o discuție cu Valentin Mihali, acesta își amintea:

---

[145] William Shakespeare, op.cit., p. 233.
[146] Ibidem.

„*A douăsprezecea noapte* era un spectacol în care toți eram bufoni,mahmuri și puși pe șotii. Eram atât de mahmuri, că nu mai știam cu siguranță de ce sex eram și cât de bătrâni.Totul se întâmpla (dacă se întâmpla) într-o bibliotecă veche a teatrului pe care Silviu a golit-o de cărțile veșnic necitite și printre care bântuiam îmbrăcați în fel și chip cu costumele prăfuite dar elegante (halate sau paltoane), desculți sau cu pantofi, bocanci. Melancolia ne apăsa pe toți, iar bufonul Feste era cel mai trist. Pianistul, căci exista un pianist, ne picura hipnotic note muzicale pe clapele pianului. Totul era de un umor irezistibil. Dansam rând pe rând unii cu alții, căutându-ne jumătățile feminine sau masculine. Pentru mine a fost o mare bucurie că mi s-a întâmplat acest rol și acest spectacol. Din păcate, cineva a tras în Pianist și spectacolul a încetat să se mai joace. Silviu Purcărete a fost marele meșter dirijor, dându-ne și o ploaie mohorâtă (la propriu), iar Vasile Șirli o muzică pe măsură. Încheiam îngânând un cântec trist dar zâmbeam, eram desculț și dus cu pluta, iar ceilalți dansând, schimbându-și partenerii-partenerele și rochiile de mireasă, behăiau și ei după mine acel cântec trist, sub o ploaie monotonă și rece, care se scurgea printr-un burlan, într-o găleată.”[147]

A douăsprezecea noapte rămâne una dintre comediile lui Shakespeare cel mai des întâlnită pe afișele de la noi. Cu toate acestea nu toate inovațiile regizorale pot fi reținute ca fiind repere importante. Spectacolul de la Naționalul din Craiova s-a detașat net, comparativ cu alte reprezentații, atât prin jocul actoricesc, cât și prin concepția regizorală. Desigur, este o

[147] Dialoguri cu Valentin Mihali, februarie 2015.

opinie subiectivă, însă, urmărind cronicile spectacolelor, concluzia noastră este motivată, credem.

Remarcăm că piesa a generat de-a lungul timpului argumente fie pentru o reprezentație de tip *fashion show* (Teatrul Național din Iași, 2003)[148], fie spectacole muzicale (Teatrul de Comedie din București, regia Gelu Colceag, 2003; Teatrul „Regina Maria” din Oradea, regia Alexandru Mâzgăreanu, 2013), fie creații în care comedia dispare pur și simplu (Teatrul „Mihai Eminescu”din Botoșani, 2006, regia Gelu Badea), lăsând loc unor scene vulgare „probabil cu scopul de a plăcea cu orice chip publicului. O budă, ca acelea de la țară, este element principal de decor (!?). Un Trabant roz intră și iese din scenă, fără rost estetic. Intervențiile regizorale nu s-au limitat numai la forfecarea piesei; ele au continuat și

[148] „Nu reușesc să descifrez pînă la capăt – poate să fie vina sau limita mea – care este interpretarea regizoarei Beatrice Rancea asupra comediei lui Shakespeare. Sau care sînt soluțiile asupra unor scene, relații sau probleme importante ale textului. Care este contribuția personală și cu ce propuneri o să-mi agațe memoria. Unde cred că începe dezechilibrul construcției. La capitolul scenografie. Personajele nu poartă costume, ci haine. Sau toalete de-a dreptul. Care nu au nicio legătură cu teatrul, nici ca idee, nici ca studiu de personaj, nici ca materiale. Sandale cu toc și strasuri, piele, mătase și ciorapi de plasă, vreo cinci-șase toalete pentru Olivia, pelerine și un fel de ținută de epocă, vagă, pentru Orsino, pantaloni cu turul în vine și buzunare aplicate pentru curteni, decolteuri și cearșafuri pentru doamnele de la Curte. Un talmeș-balmeș fară grație, de neînțeles, un amestec de registre și mesaje, nici atunci, nici astăzi, un soi de modernitate fără stil și ținută.” – Marina Constantinescu, *Comedia erorilor*, România literară, nr.4/2003, sursă internet: http://www.romlit.ro/ comedia_erorilor, data download: 10.05.2015.

cu personajele, pe care directorul de scenă le-a regândit și metamorfozat într-atât încât abia dacă le mai recunoști.”[149]

Am amintit aici câteva dintre spectacolele prezente pe scenele noastre asupra cărora care nu am insistat, din motive lesne de înțeles.

***

În *Regele Lear* evoluează cel mai important bufon din dramaturgia shakespeariană, „un adevărat filosof, un fin observator și un analist al vieții, un prezicător al zilei care urmează”[150]. *A douăsprezecea noapte* continuă parcă rolul bufonului, intrând în zona comediei. Urmărindu-l în toate aparițiile lui, am constatat că, aproape în fiecare piesă, există un nebun, un măscărici, sau un alt erou cu particularități care să îl include în aceste categorii. Un personaj cameleonic, strecurat anume (fie în comedie, fie în tragedie) pentru a da noi semnificații replicii.

Dacă în unele piese bufonul este o prezență distinctă, dacă știm de la bun început că în distribuție figurează un bufon/măscărici/nebun, în altele un personaj sau altul preia voit caracteristicile bufonului și le folosește pentru un scop anume. Aminteam anterior de Hamlet, care se comportă în unele scene ca un veritabil bufon:

---

[149] Oltița Cântec, *Un spectacol mediocru – A douăsprezecea noapte*, „Liternet.ro”, sursă internet: http://agenda.liternet.ro/articol/5849/Oltita-Cintec/Un-spectacol-mediocru-A-douasprezecea-noapte.html, data download: 6.09.2015.

[150] Corneliu Dumitriu, *Bufonii și nebunii la Shakespeare sau războiul civil al minților în teatrul shakespearian*, ed.cit, p. 24.

Dacă ești cinstită și frumoasă, cinstea nu se cade să stea de vorbă cu frumusețea ta.[…]Căci puterea frumuseții mai degrabă preschimbă cinstea din ceea ce este într-o dezmățată, decât poate tăria cinstei aduce frumusețea după chipul și asemănarea ei: acesta a fost odată un paradox, dar acum e dovedit de fapte.[151]

Adunând replicile lui Hamlet din scena 1 (actul al III-lea, Hamlet-Ofelia), constatăm că obținem un monolog specific bufonului din *Regele Lear*:

Virtutea nu se poate altoi atît de adînc în vechiul nostru trunchi încît să nu rămînă nimic din plăcerea păcatului: nu te-am iubit. […] Du-te la mănăstire, de ce să fii zămislitoare de păcătoși?[…] Unde ți-e tatăl? Zăvorăște-i ușile, ca să nu poată face pe prostul decît la el acasă. Drum bun.[…] Dacă te măriți, îți dăruiesc această pacoste drept zestre: să fii castă precum gheața, neprihănită precum zăpada, tot nu vei scăpa de bîrfeală. Du-te la mănăstire, du-te; Sau dacă vrei neapărat să te măriți, mărită-te cu un netot; fiindcă oamenii luminați știu prea bine ce monștrii faceți din ei.[152]

Hamlet continuă jocul nebunului și în alte împrejurări, avansează chiar periculos, astfel că celelalte personaje devin dezorientate în privința lucidității sale. Este considerat smintit de unii, însă Polonius îl intuiește cel mai bine: *O fi asta scrînteală, dar e cu socoteală. […] Ce pline de tîlc îi sunt răspunsurile cîteodată!*[153] Hamlet „apelează” la masca de bufon pentru a-și duce la îndeplinire planul. Observăm că bufon devine sinonim cu nebun. Din această perspectivă, am putea

---

[151] William Shakespeare, *Hamlet,* în *Opere complete***,** vol. 5, traducere de Leon D. Levițchi și Dan Dutescu, Editura Univers, București, 1986, p. 373.
[152] Ibidem.
[153] Idem. p. 360.

căuta noi sensuri textului, pentru că un Hamlet nebun este de fapt un Hamlet bufon.

Un alt personaj care suferă o asemenea transformare este și Petruchio din *Îmblânzirea scorpiei*. În actul al II-lea (scena1), întâlnirea dintre Catarina și Petruchio este egală cu o scenă dintre un bufon și o tânără îndărătnică. Replici precum *Vorbe într-o doară!, N-ai nici cap nici coadă în tot ce spui, Ce coif ai? O scufie de nebun? Lasă-mă, smintitule în pace!*[154] evocă parcă un bufon.

Soluția de a „împrumuta" felul de a se comporta al bufonului/nebunului pentru a obține ceva apare destul de des la Shakespeare. Desigur, a face pe bufonul înseamnă pentru cei din jur a fi smintit, însă există un subterfugiu: a fi bufon presupune, de fapt, libertatea de a spune adevărul fără ocolișuri.

Bufon poate fi considerat și Bottom – Jurubiță țesătorul (*Visul unei nopți de vară*). Trezirea lui din visul vrăjit – *Visul lui Jurubiță* – (actul al IV-lea, scena 1) este un monolog-cugetare despre omul care *nu-i decât un nebun în haine de paiață*.[155]

În *Romeo și Julieta*, identificăm bufonul în personajul Mercuțio:

> *Ți-e plină scăfîrlia de gîlceavă, cum e găoacea oului de gălbenuș, cu toate că, nu o data, ți-a plesnit capul, ca o coajă de ou, din pricina certurilor. Te-ai dat la unul care-a tușit pe stradă și ți-ai trezit*

---

[154] William Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei,* în *Opere complete*, vol. 2, traducere de Dan A. Lăzărescu, Editura Univers, București, 1983, pp. 201-202.

[155] William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară,* în *Opere complete*, vol. 3, traducere de Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1984, p. 287.

cîinele din somn. Nu i-ai căutat tu ceartă cu lumînarea unui pîrlit de croitor pentru că îndrăznise să-și îmbrace surtucul nou-nouț înainte de Paști?[156]

Nici atunci când moare nu se dezice de glume și replici usturătoare:

Benvolio: Ești rănit?
Mercuțio: Nimic! O zgaibă! Aleluia! Drace!
Romeo: Nu-ți pierde firea, omule! Spărtura
Nu poate fi adâncă. Nu-i așa?
Mercuțio: Așa-i! Nu poate fi cît un puț de adîncă, nici largă cît, o ușă de biserică. E tocmai bună să mă dea gata. Dacă mine aveți nevoie de mine, mă găsiți în coșciug! Pun prinsoare că mi-a sosit ceasul. […] Blestem pe neamurile voastre ce-au dat drept hrană viermilor! Rău am pățit-o![157]

În *Ce doi tineri din Verona* întâlnim doi bufoni, Speed – servitorul lui Valentin și Launce – servitorul lui Proteus. Launce este „nătărăul de care râd toți, cel care nu excelează prin nicio strălucire a minții".[158] Plângăcios și încet în gândire, originile lui se regăsesc în slugile sărace cu duhul: *Mai am de jelit un ceas și-am isprăvit și cu bocitul: așa suntem noi aștia din neamul Launce, simțitori*.[159] Contrastant cu acesta este Speed (de altfel numele îi anunță o trăsătură, speed=viteză). Isteț și inventiv, are propriile principii: *Păstorul își caută oile, și nu oile*

[156] William Shakespeare, *Romeo și Julieta*, în *Opere complete*, vol. 3, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Univers, București, 1984, pp. 51-52.
[157] Idem, pp. 53-54.
[158] Corneliu Dumitriu, op. cit., p. 10.
[159] William Shakespearea, *Cei doi tineri din Verona*, în *Opere complete*, vol. 2, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1983, p. 289.

păstorul; pe când eu umblu după stăpân, dar stăpânul nu umblă după mine; vezi dar că nu sunt oaie.[160]

I-am regăsit pe cei doi bufoni într-o montare ingenioasă (Ada Lupu) la Teatrul Național din Cluj-Napoca (2013). *Cei doi gentlemeni din Verona* a avut la bază o traducere nouă (Codruța Popov și Gianina Jinaru-Doboș) și o idee năstrușnică: dublarea celor doi bufoni. „Astfel, slujitorii gentlemenilor îndrăgostiți, Launce și Speed, amestecuri de grotesc și umanitate, de joc mucalit și înțelepciune, se multiplică cu doi, aleargă, se fugăresc, se ceartă, se ironizează, sugerându-ne fără nici un echivoc ritmurile commediei dell'arte. La fel se întâmplă și cu alte personaje, de plan secund, care, dublate, animă spațiul de joc, devin participanți activi la acțiune. De o savoare cu totul specială sunt celebrele secvențe, apreciate de critici drept cele mai reușite ale piesei, în care Launce dialoghează cu Crab, câinele său (chiar dacă patrupedul nu mai apare pe scenă ca în spectacolul elisabetan!)."[161]

Sluga lui Shylock, Launcelot Gobbo, din *Negustătorul din Veneția* este supranumit măscărici și face parte din aceeași categorie cu Launce; credem că asemănarea de nume nu e întâmplătoare. Firi sensibile, cei doi sunt săraci dar cinstiți, putând fi ușor înșelați. Launcelot se află într-un continuu conflict cu sine. Deși este nedreptățit de stăpân, îi este greu să plece, pentru că a rămâne e *datoria lui de slugă*. Uneori crede în destin, alteori este contrariat:

---

[160] Idem, p. 275.

[161] Radu Constantinescu, *Shakespeare cu droguri și împușcături*, „Ziarul Financiar", 21 martie 2013, sursă internet: http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/shakespeare-cu-droguri-si-impuscaturi-de-radu-constantinescu-galerie-foto-10682636, data download: 10.08.2015.

Haide, tată! Degeaba, n-o să-mi pot găsi o slujbă! Nu știu să dau din gură. Și totuși (privindu-și palma), dac-ar fi să mă iau după ce-mi stă scris în palmă, nu se află-n toată Italia om mai norocos ca mine. Uite linia vieții, de pildă, arată c-o să am o droaie de neveste, vreo cin'șpe.[…]Mai văd c-o să scap de trei ori de la înec, adică de primejdia însurătorii, cum ar veni. Dacă Soarta-i femeie, înseamnă că-i femeie de treabă.[162]

În *Zadarnicele chinuri ale dragostei,* bufonul se regăsește în ciobanul Costard – un om simplu, bun și generos, devotat suveranului. Glumele lui sunt vorbe cu tâlc și,chiar dacă e neobișnuit cu limbajul de la Curte, este sârguincios și învață repede:

Renumerație, aha! Așa s-or fi spunînd pe latinește trei bănuți. Trei bănuți, renumerație! E un cuvînt mai strălucitor chiar decît coroana Franței. N-o să mă mai duc niciodată la tîrguieli fără renumerație.[163]

Cum vă place aduce în prim-plan unul dintre cei mai filosofi bufoni: Tocilă măscăriciul (Touchstone = piatră de încercare). Numele său nu are o semnificație atât de importantă pentru el, cât reprezintă o „piatră de încercare" pentru celelalte personaje. Altfel spus, rolul lui Tocilă „este acela de a vorbi înțelept despre lucrurile pe care oamenii înțelepți le fac prostește"[164]. Este convins că dragostea provoacă nebunii, iar îndrăgostiții fac trăsnăi, *dar cum în fire totu-i muritor, tot astfel orice fire de-ndrăgostit prin nebunie ajunge*

---

[162] William Shakespeare, *Neguțătorul din Veneția,* în *Opere complete,* vol.3, traducere de Petre Solomon, Editura Univers, București, 1984, p. 455.

[163] William Shakespeare, *Zadarnicele chinuri ale dragostei,* în *Opere complete,* vol. 2, traducere de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1983, p. 377.

[164] Corneliu Dumitriu, op.cit., p. 32.

la pieire.[165] Tocilă este bufonul care „a învățat de la Shakespeare să privească simultan din mai multe perspective deodată și când cântărește chestiunea – vede deopotrivă și reversul medaliei”.[166] Astfel că imaginea lui despre viață, oameni și fapte este asemeni unui joc de perspicacitate: *Cînd ești frumoasă și cinstită pe deasupra, e ca și cum ai turna miere peste zahăr*[167], sau *Pentru mine-i o adevărată desfătare când văd un mocofan. Pe legea mea, noi oamenii de duh, avem răspundere mare: orice-ar fi, trebuie să-l iau peste picior.*[168]

Piesa *Totu-i bine când se sfîrșește bine* aduce un măscărici despre care se spune că „este una dintre cele mai importante intervenții din comedii, fiind depășită doar de aceea a lui Tocilă (*Cum vă place*) cât și de cea a bufonului din tragedia *Regele Lear*”.[169]

Măscăriciul contesei de Roussillon are convingerea că este un profet care *grăiește adevăruri* despre viața plină de greșeli și ispite:

Căci cîntecul e-adevărat
Pe rînd pentru oricine:
Destinul de mi te-a-nsurat,
Și coarne-o să-ți destine![170]

---

[165] William Shakespeare, *Cum vă place,* în *Opere complete*, vol.5, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Univers, București, 1986, p. 143.

[166] Andrzej Żurowski, *Citindu-l pe Shakespeare,* traducere de Cristina Godun, Fundația Culturală „Camil Petrescu”& Revista „Teatrul azi” (supliment), Editura Cheiron, București, 2010, p. 95.

[167] William Shakespeare, op.cit., p. 165.

[168] Idem, p. 185.

[169] Corneliu Dumitriu, op.cit., p. 20.

[170] William Shakespeare, *Totu-i bine cînd sfârșește bine,* în *Opere complete*, vol.6, traducere de Ion Frunzetti, Editura Univers, București, 1987, p. 163.

Scena a treia din actul I este de fapt un monolog al măscăriciului, asemănător unei profeții despre însurătoare. Concluzia este tipică bufonilor shakespearieni:

> *Sunt și-am și fost, de când mă știu, o creatură păcătoasă, doamnă, cum ești și dumneata și tot ce e carne și sînge. Dacă mă-nsor, mă-nsor – pe Dumnezeul meu! – ca să mă pot căi.*[171]

Urmărind bufonul observăm că nu există piesă în dramaturgia lui Shakespeare care să nu conțină acest personaj; îl găsim reprezentat într-un nebun sau un măscărici, ori un alt personaj care se joacă de-a bufonul. Are atâta magnetism, încât uneori și alte personaje își doresc să-i poarte haina de paiață (Jacques din *Cum vă place*):

> *O, de-aș fi bufon! Mi-e dor să-mbrac o haină de paiață!*[172]

Credem că în teatrul shakespearian, bufonul este cel mai misterios personaj iar „zeii – dacă ar exista – ar fi, la rândul lor, niște măscărici".[173]

---

171 Idem, p. 162.

172 William Shakespeare, *Cum vă place*, în *Opere complete*, vol.5, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Univers, București, 1986, p. 148.

173 Andrzej Żurowski, op. cit., p. 313.

Concluzii

Ca o observație generală, am constatat de-a lungul acestui studio că monologul shakespearian a devenit o secvență incomodă. Spectacolele de tip *one man show* ce îl au la bază s-au redus treptat (se preferă dramaturgia contemporană sau construcțiile de tip *stand up comedy*), iar reprezentațiile teatrale utilizând modernitatea și actualitatea în toate componentele (versiune scenică, viziune regizorală, scenografie, joc actoricesc, tehnică de scenă) au renunțat uneori la scena-monolog, la personaje și chiar la fragmente întregi din piesă. Nu avem obiecții la adresa fenomenului de contemporaneizare a lui Shakespeare, însă credem că uneori acesta este forțat și nejustificat. „Meniul teatral" adaptat cu orice preț realității autohtone generează la un moment dat saturație și plictis.

Sub auspiciul experimentului, monologul și întreg textul shakespearian au dobândit o altă formă, alt limbaj și uneori, alt sens; de prea puține ori propunerile regizorale au păstrat textul integral, fără adaosuri și au creat spectacole cu adevărat emoționante. Există piese care dintotdeauna au avut o anume ritmicitate în montări – *Hamlet, Visul unei nopți de vară, Cum vă place*, *A douăsprezecea noapte* – și altele mai puțin jucate – *Richard al III-lea, Regele Lear*. Am găsit stagiuni teatrale în care *Visul unei nopți de vară* sau *Hamlet* erau prezente pe afișele mai multor teatre din România. Ca într-un atelier de creație se

propuneau diverse interpretări ale aceluiași text. Tendința în sine nu e de criticat, doar că Shakespeare a mai scris și alte piese. Aproape că s-au uitat *Negușătorul din Veneția, Titus Andronicus* sau *Iulius Cezar*. Montarea repetată a *Visului…*, de pildă, a pus în evidență de fiecare dată o altă viziune, mai modernă, mai incitantă, ca într-o veritabilă competiție a ingeniozității. Observăm că această piesă este asimilată din ce în ce mai mult într-o istorie a zilelor noastre, unde e mai importantă conjunctura politică și socială decât sentimentul de dragoste iscat sub magia unei nopți de vară. Apreciem de aceea că opțiunea pentru o altă piesă va avea în viitor mai multe avantaje pentru regizor, actori, dar și pentru public.

Cât privește modernitatea lui Shakespeare, suntem de părere că ea se datorează plurivalenței poveștilor sale, percutante și astăzi ca și întotdeauna. Din păcate, traducerile continuă să rămână un impediment. Se impune o retraducere a textului shakespearian (argument susținut de mulți regizori) ceea ce se și întîmplă, dar atunci când ea apare, nu este folosită din varii motive. Să nu uităm că revista „Teatrul azi" împreună cu Fundația Culturală „Camil Petrescu", dar și Festivalul Internațional Shakespeare de la Craiova propun în ultimul timp noi traduceri ale dramaturgiei lui Shakespeare. Însă, de cele mai multe ori, s-a apelat la câte o „găselniță" conform căreia se actualizează parțial o veche tălmăcire combinată cu inserții din alte texte sau cu improvizații inspirate sau care te pot lăsa perplex. Rezultatul? Un Shakespeare neautentic. În concluzie, putem spune că noile traduceri nu sunt valorificate așa cum ar trebui. De fapt, este vorba de viziunile regizorale care merg mult mai departe de povestea propriu-zisă și care impun uneori completarea sau

descompletarea textului shakespearian. Din această perspectivă, orice traducere nouă ar apărea, ea are mari șanse de a nu fi folosită într-un spectacol, întrucât nu se pliază pe ideea regizorală.

Am semnalat de mai multe ori apariția acestui fenomen pe care l-am numit *reconstituire după Shakespeare*. Am apreciat munca asiduă depusă de regizori importanți în ceea ce privește relectura textului, fragmentarea lui, modernizarea unor traduceri, eliminarea de personaje și monologuri, toate pentru a se ajunge la un nou sens print-un nou concept regizoral datorită căruia Shakespeare este actual, flexibil, adaptabil oricărui spațiu și timp.

Multitudinea de viziuni ne-a surprins, uneori ne-a derutat, alteori ne-a emoționat. În unele cazuri nu ne-a convins conceptul regizoral și am condamnat această libertate infinită față de monologul și întregul text shakespearian. Nevoia de epatare a unor regizori, credința lor că au descoperit noi înțelesuri este de nestrămutat. Din păcate, nu suntem întotdeauna în asentimentul lor și ne-am argumentat punctul de vedere. Probabil însă că fenomenul *reconstituirii după Shakespeare* își are rostul său în istoria teatrului.

Monologul shakespearian va rămâne *scena cifrată* a unui spectacol. Mutarea în alt act sau parte a reprezentației va atrage un nou sens și o altă perspectivă. Credem că din acest joc s-a născut metoda Wilson, pe care o apreciem ca un bun exercițiu de cunoaștere și înțelegere a monologului shakespearian. În opinia noastră, metoda Wilson poate constitui tema unui atelier de creație în școlile de teatru.

Renunțarea într-un spectacol la secvența-monolog o interpretăm ca fiind un impas regizoral și o nedreptate pentru

actor. Dacă s-au găsit nenumărate soluții pentru argumentarea conceptului regizoral, e firesc să se caute rezolvări și pentru scena monologului. A scoate pur și simplu fragmentul de text, doar pentru că nu avantajează unitatea spectacolului, sau că *nu interesează* (după părerea unor regizori) denotă o abordare simplistă și nemotivată.

Sistemul actual implementat în școlile de teatru este bazat pe metoda Stanislavski. Există obligativitatea unui examen din dramaturgia lui Shakespeare (atât la arta actorului, cât și la arta regizorului) și traducerile pe care se lucrează sunt cele vechi; atelierele de creație din școală presupun studiul monologului (și de obicei atenția este îndreptată spre Shakespeare). Paralel, se dezvoltă un fenomen teatral *postmodern*, câteodată chiar *rebel*, care produce spectacole cu versiuni scenice *după* Shakespeare, cu soluții regizorale și metode de joc anti-Stanislavski.

Descoperim un scurtcircuit, un dezacord între sistemul din școală și realitatea din teatrele profesioniste. Nu de puține ori am asistat la indicații regizorale care se vor o metodă futuristă de teatru, alteori nu am înțeles, ca spectator, unele mizanscene cu actori care interpretează roluri în virtutea inerției, fără să înțeleagă o relație, o situație și fără a se întreba „de ce?”. Lucrul acesta este din ce în ce mai des întâlnit la actorii tineri, care din dorința de a juca orice și oricât devin uneori simple marionete într-un concept regizoral defect. Considerăm că, în aceste condiții, „bagajul” unui tânar actor devine aproape nul. Școlile de teatru sunt concentrate pe un anumit sistem de învățare, în timp ce teatrele profesioniste oferă experimente teatrale și alte metode de lucru. Este necesar

un reglaj între cele două tipuri de instituții, având în vedere că ele sunt (sau ar trebui să fie) într-o legătură permanentă.

În opinia noastră, perioada de care ne-am ocupat a generat în prima parte (1990-2000) adevărate bijuterii teatrale (desigur, există și excepții). După 2000, a luat amploare un fenomen care pentru moment nu exprimă clar ce își propune și nici ce „sistem" folosește. Amestecul de metode regizorale (Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brook, ș.a) nu a creat deocamdată niciun concept nou, iar postmodernismul „acut" pe care îl vedem permanent în spectacolele de teatru exclude cel mai adesea emoția. E posibil, ca această mișcare teatrală să nu aibă niciun obiectiv bine definit, să fie doar o explozie, o emancipare căreia noi încercăm să-i dăm sensuri și origini. Niciun spectacol modern nu se mai încadrează sub semnul experimentului. În concluzie, așteptăm momentul *unui alt fel de a spune Shakespeare*.

Și totuși, dacă am încerca să lăsăm liberă povestea, dacă nu s-ar interveni dându-i alte sensuri și dacă propunerile regizorale nu s-ar „încăpățâna" să fie incendiare și ultramoderne, poate că am regăsi emoția cuvântului, tăcerea și tumultul actului teatral.

> *Am convingerea că dacă faci cu sinceritate ceva pentru tine însuți, atunci se va găsi cel puțin un om pe care să-l intereseze. Dacă faci ceva, așa cum se obișnuiește azi, cu gândul la alții, la spectatori în cazul nostru, atunci riști să nu găsești pe nimeni interesat de ce ai creat. De aceea eu nu cred în niciun fel de studii sociologice care spun că oamenii vor să vadă cutare sau cutare lucru. Nu! Oamenii nu vor să vadă nimic altceva în afară de ceea ce au văzut deja.*
>
> *(Lev Dodin)*

Bibliografie

Texte de referință

William Shakespeare, *Henric al VI-lea*, *Opere complete,* vol. 1, traducere de Barbu Solacolu, Editura Univers, București, 1982;

William Shakespeare, *Richard al III-lea, Opere complete*, vol. 1, traducere de Dan Duțescu, București, Editura Univers, 1982;

William Shakespeare, *Henric al VI-lea*, *Opere complete*, vol. 1, traducere de Barbu Solacolu, București, Editura Univers, 1982;

William Shakespeare, *Titus Andronicus*, *Opere complete,* vol.2, traducere de Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1983;

William Shakespeare, *Comedia erorilor*, *Opere complete,* vol. 2, traducere de Ion Frunzetti și Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1983;

William Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei*, *Opere complete*, vol. 2, traducere de Dan A. Lăzărescu, Editura Univers, București, 1983;

William Shakespeare, *Cei doi tineri din Verona*, *Opere complete*, vol. 2, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1983;

William Shakespeare, *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, *Opere complete*, vol. 2, traducere de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1983;

William Shakespeare, *Romeo și Julieta*, *Opere complete*, vol. 3, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Univers, București, 1984;

William Shakespeare, *Richard al II-lea*, *Opere complete*, vol. 3, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1984;

William Shakespeare, *Visul unei nopți de vară*, *Opere complete*, vol. 3, traducere de Dan Grigorescu, București, Editura Univers, 1984;

William Shakespeare, *Regele Ioan*, *Opere complete*, vol. 3, traducere de Dan Botta, Editura Univers, București, 1984;

William Shakespeare, *Negușătorul din Veneția*, *Opere complete*, vol. 3, traducere de petre Solomon, Editura Univers, București, 1984;

William Shakespeare, *Henric al IV-lea,* partea I, *Opere complete*, vol. 4, traducere de Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1985;

William Shakespeare, *Henric al IV-lea*, partea a II-a, *Opere complete*, vol. 4, traducere de Leon Levițchi, Editura Univers, București, 1985;

William Shakespeare, *Mult zgomot pentru nimic*, *Opere complete*, vol. 4, traducere de Leon Levițchi, Editura Univers, București, 1985;

William Shakespeare, Henric al V-lea, *Opere complete*, vol. 4, traducere de Ion Vinea, Editura Univers, București, 1985;

William Shakespeare, *Nevestele vesele din Windsor*, *Opere complete*, vol. 4, traducere de Vlaicu Bârnă, Editura Univers, București, 1985;

William Shakespeare, *Iulius Cezar*, *Opere complete*, vol. 5, traducere de Tudor Vianu, Editura Univers, București, 1986;

William Shakespeare, *Cum vă place*, *Opere complete*, vol.5, traducere de Virgil Teodorescu, Editura Univers, București, 1986;

William Shakespeare, *A douăsprezecea noapte*, *Opere complete*, vol. 5, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1986;

William Shakespeare, *Hamlet*, *Opere complete*, vol. 5, traducere de Leon D. Levițchi și Dan Duțescu, Editura Univers, București, 1986;

William Shakespeare, *Troilus și Cresida*, *Opere complete*, vol. 6, traducere de Leon D. Levițchi, Editura Univers, București, 1987;

William Shakespeare, *Totu-i bine când sfârșește bine*, *Opere complete*, vol. 6, traducere de Ion Frunzetti, Editura Univers, București, 1987;

William Shakespeare, *Othello*, *Opere complete*, vol. 6, traducere de Ion Vinea, Editura Univers, București, 1987;

William Shakespeare, *Măsură pentru măsură*, *Opere complete*, vol. 6, traducere de Leon D. Levițchi, Editura Univers, București, 1987;

William Shakespeare, *Timon din Atena*, *Opere complete*, vol. 7, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi, Editura Univers, București, 1988;

William Shakespeare, *Macbeth*, *Opere complete*, vol. 7, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1988;

William Shakespeare, *Antoniu și Cleopatra*, *Opere complete*, vol. 7, traducere de leon D. Levițchi, Editura Univers, București, 1988;

William Shakespeare, *Coriolan*, *Opere complete*, vol. 7, traducere de Tudor Vianu, Editura Univers, București, 1988;

William Shakespeare, *Regele Lear, Opere complete*, vol. 7, traducere de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, București, 1988;

William Shakespeare, *Pericle, Opere complete*, vol. 8, traducere de Tașcu Gheorghiu, Editura Univers, București, 1990;

William Shakespeare, *Cymbeline, Opere complete,* vol. 8, traducere de Leon Levițchi, Editura Univers, București, 1990;

William Shakespeare, *Poveste de iarnă*, *Opere complete*, vol. 8, traducere de Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1990;

William Shakespeare, *Furtuna*, *Opere complete*, vol. 8, traducere de Leon D. Levițchi, Editura Univers, București, 1990;

William Shakespeare, *Henric al VIII-lea*, *Opere complete*, vol. 8, traducere de Dan Grigorescu, Editura Univers, București, 1990;

William Shakespeare, *Regele Lear*, ediție bilingvă, versiune românească de Nicolae Ionel, Editura Institutul European, Iași, 2000;

William Shakespeare, *A Midsummer night's dream*, Dover Publications, INC, New York, 1992;

William Shakespeare, *Hamlet*, Dover Publications, INC, New York, 1992.

William Shakespeare, *King Lear*, Dover Publications, INC, New York, 1994;

William Shakespeare, *Macbeth*, Dover Publications, INC, New York, 1993;

William Shakespeare, *Richard III*, Dover Publications, INC, New York, 1995;

Bibliografie critică

Arta actorului, vol. I-II, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972;

Aslan, Odette, *L'art du théâtre*, Éditions Seghers, Paris, 1963;

Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, versiunea în limba română Delia Voicu, Editura Unitext & Polirom, Iași, 2005;

Banu, George, *Repetițiile și teatrul reînnoit; secolul regiei*, traducere de Mirella Nedelcu-Patureanu, Editura Nemira, București, 2009;

Banu, George, *Shakespeare, lumea-i un teatru*, traducere din limba franceză Ileana Littera, traducere din limba engleză Ioana Ieronim, Editura Nemira, București, 2009;

Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, traducere de Liliana Alexandrescu, Editura UNITEXT, București, 2003;

Barba, Eugenio, *Teatru, singurătate, meșteșug, revoltă,* traducere din limba italiană Doina Condrea Derer, Editura Nemira, București, 2010;

Baty, Gaston & Chavance René, *Viața artei teatrale de la începuturi și până în zilele noastre,* traducere de Sanda Râpeanu, Editura Meridiane, București, 1969;

Bălăiță-Bucescu, Ruxandra, *Dimensiuni psihologice în dramaturgia shakespeariană (descifrări actoricești)*, Editura ARTES, Iași, 2007;

Bondi, Dinu&Valeria Vraca, *George Vraca*, Editura Meridiane, București, 1967;

Bondy, Luc, *Sărbătoarea clipei – dialoguri cu George Banu*, traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, Editura Humanitas, București, 2011;

Botez, I., *Sentimentul răzbunării și supranaturalul în Hamlet*, Editura de Arte Grafice Viața Romînească, București, 1928;

Brook, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, traducere Anca Măniuțiu, Editura Aius, Craiova, 2003;

Brook, Peter, *Spre teatrul formelor simple,* versiune în limba română de Delia Voicu, Editura UNITEXT&Polirom, Iași, 2005;

Burgess, Anthony, *Shakespeare*, traducere de Sorana Corneanu, Editura Humanitas, București, 2002;

Căpușan, Maria Vodă, *Dramatis personae*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980;

Cântec, Oltița, *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2011;

Chițan, Simona & Mihaela Michailov, *Victor Rebengiuc, omul și actorul*, Editura Humanitas, București, 2008;

Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului – analiza procesului scenic*, Editura UNITEXT, București, 1996;

Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, Editura Cheiron, București, 2012;

Crișan, Sorin, *Jocul nebunilor*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003;

Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007;

Dimiu, Daria, *Shakespeare, înaintașul nostru*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2006;

Dodin, Lev, *Călătorie fără sfârșit*, traducere din limba engleză de Cătălina Panaitescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2008;

Dumitrescu, Cristina, *Cronici teatrale (1990-1998)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2006;

Dumitriu, Corneliu, *Bufonii și nebunii sau războiul civil al minților în teatrul shakespearian*, Editura Athena, București, 1997

(comunicare prezentată în sinteză, la Sesiunea Științifică Națională „Shakespeare, o imagine românească”);

Elsom, John, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, traducere de Dan Duțescu, Editura Meridiane, București, 1994;

Faifer, Florin, *Incursiuni în istoria teatrului universal (de la origini până la Renaștere)*, Editura Timpul, Iași, 2010;

Firescu, Alexandru & Constantin Gheorghiu, *Vasile Cosma actor sub zodia Shakespeare*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2003;

Freud, Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*, traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Univers, București, 1980;

Freud Sigmund, *Comicul și umorul*, *Opere*, vol. 8, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2002;

Ghițulescu, Mircea, *Mari autori pe scenă (De la Shakespeare la Ionesco)*, Editura Tracus Arte, București, 2010;

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, prefață de Peter Brook, traducere de George Banu, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2009;

Gruszczyński, Piotr, *Krzysztof Warlikowski și teatrul ca o rană vie*, traducere de Monica Grădinaru, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Editura Cheiron, București, 2010;

Ichim, Florica, *La vorbă cu Vlad Mugur*, Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2000.

Ichim, Florica, *Conversație în șase acte cu Tompa Gábor*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2003;

Iordache-Tonitza, Michaela & George Banu, *Arta teatrului*, traducerea textelor Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004;

Knight, L.C., *An approach to Hamlet*, Chatto&Windus, London, 1960.

Knight, G. Wilson, *Studii shakespeariene*, traducere și prefață de Ioana Comino, Editura Univers, București, 1975;

Kott, Jan, *Shakespeare contemporanul nostru*, traducere de Anca Livescu și Teofil Roll, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969;

Lăzărescu, Dan, *Introducere în shakespeareologie*, Editura Sim Art, Craiova, 2008;

Manea, Aureliu, *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983;

Măniuțiu, Mihai, *Redescoperirea actorului*, Editura Meridiane, București, 1985;

Meyer, Michel, *Comicul și tragicul – perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*, traducere de Raluca Bourceanu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2006;

Meyerhold, V. E, *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2011;

Modorcea, Grid, *Shakespeare și Eminescu*, Editura Aius, Craiova, 2006;

Modreanu, Cristina, *Măștile lui Alexander Hausvater*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2005;

Morariu Mircea, *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet și mai departe*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2009;

Morariu, Mircea, *Cu și despre Mariana Mihuț*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2011;

Morariu, Mircea, *Teatrograme. 2014 un an teatral așa cum l-am văzut*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2015;

Nanu, Adina, *Artă. Stil. Costum*, Editura Noi Media Print, București, 2007;

Narti, Ana Maria, *Shakespeare – textul ca partitură de joc*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2012;

Nedelcu, Cristian, *Însemnări despre Shakespeare*, traducere Alina Țenescu, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2006;

Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010;

Olaru, Alexandru, *Shakespeare și psihiatria dramatică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1976;

Oprea Ștefan, *Chipuri și măști*, Casa de Presă și Editură „Cronica”, Iași, 1996;

Oprea, Ștefan, *Căruța lui Thespis*, Editura Opera Magna, Iași, 2005;

Oprea, Ștefan, *Pas la pas prin festivaluri*, Editura Opera Magna, Iași, 2011;

Patlanjoglu, Ludmila, *Regele scamator Ștefan Iordache*, Editura Jurnalul&Curtea Veche, București, 2008;

Petrovici, Virgil, *Macbeth cu măști (caietul unui spectacol de Ion Sava)*, Editura Tehnică, București, 1997;

Picon-Vallin, Béatrice, *Vsevolod Meyerhold*, traducere de Codruța Popov, Volum apărut în cadrul FDR Timișoara, 2012;

Popa, Marian, *Comicologia*, Editura SemnE, București, 2010;

Popescu, Marian, *Teatrul ca literatură*, Editura Eminescu, București,1987;

Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca sau de la text la imaginea scenică*, Editura Meridiane, București, 1990;

Popescu, Marian, *Andrei Șerban sau întoarcerea acasă*, Editura UNITEXT, București, 2000;

Rădulescu, Mihai, *Shakespeare – un psiholog modern*, Editura Albatros, București, 1979;

Runcan, Miruna & C.C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci divane ad-hoc*, Editura UNITEXT, București, 1994;

Rusu, Anca-Maria, *Spații literar-teatrale*, Editura Artes, Iași, 2006;

Saiu, Octavian, *Hamlet și nebunia lumii*, Editura Paideia, București, 2014.

Shakespeare și opera lui, culegere de texte critice, Editura pentru Literatura Universală, București, 1964;

Solomon, Dumitru, *Dialog interior*, Editura Eminescu, București, 1984;

Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol.1, traducere din limba rusă de Raluca Rădulescu, prefață Yuri Kordonsky, Editura Nemira, București, 2013;

Șevțova, Maria, *Robert Wilson*, traducere din limba engleză Odette Kaufman-Blumenfeld și Oltița Cântec, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi" (supliment), Editura Cheiron, București, 2010;

Șevțova, Maria, *Calea spre performanță. Dodin și Teatrul Malâi*, traducere din engleză de Andreea Popescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu" & Revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2008;

Tonitza-Iordache, Michaela & Banu, George, *Arta teatrului*, traducerea textelor inedite Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004;

Visarion Alexa, *Spectacolul ascuns*, Editura UNATC, București, 2002;

Vsevolod Meyerhold, studiu introductiv, selecția textelor și traducere de Béatrice Picon-Vallin, traducere de Codruța Popov, Teatrul Național „Mihai Eminescu", Timișoara, 2012, volum apărut în cadrul Festivalului European al Spectacolului, Timișoara, 2012;

Wain, John, *The Living World of Shakespeare*, Maclillan and Co LTD, London, 1964;

Ware, Janet & Davis, Al, *101 lucruri inedite despre Shakespeare*, traducere de Ioana Bârzeanu, Editura Meteor Press, București, 2011;

Wells, Stanley, *Shakespeare pentru eternitate*, traducere de Ioana Grojdea, Editura Lider, București, 2008;

Zamfirescu, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973;

Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului, vol.4*, Editura Aius, Craiova, 2004;

Zonte, Violeta, *Ideea de magie la William Shakespeare*, Editura Mirton, Timișoara, 2000;

Zurowski, Andrzej, *Citindu-l pe Shakespeare*, traducere de Cristina Godun, Editura Cheiron, București, 2010.

Dicționare

Bantaș, Andrei, *Dicționar englez-român, român-englez*, Editura Științifică, București, 1973;

Dumitriu,Corneliu, *Dicționarul pieselor și personajelor lui Shakespeare*, Institutul Internațional de Teatru, București, 2008;

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1980;

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iași, 1999.

Periodice

Colecția revistei „Teatrul azi”, 1990-2015;

Colecția revistei „România literară”, 2000-2015;

Colecția revistei „Secolul XX”, 1971-1980.

eBooks

Nielson, Alan William, *The facts about Shakespeare*, electronic version, World Library, 1997;

Edmondson, Paul & Stanley Wells, *Shakespeare bites back: not so anonymous*, eBook produced by The Shakespeare Birthplace Trust, 2011;

Shakespeare, William, *The Complete Works*, electronic version, World Library, 1990-1993.

Bibliografie web (selectiv)

http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2006-10-28/regele-lear-sau-nebunul-care-l-conduce-pe-orb.html;

http://www.revistaclipa.com/957/2009/03/cronici/teatru/matriarhatul-lui-andrei-serban;

http://www.4arte.ro/2012/11/06/lear-misterul-lucrurilor-la-feminin/;

http://www.ileanalucaciu.blogspot.ro/2012/11/jurnalul-festivalului-national-de.html;

http://www.bulandra.ro/arhiva-spectacole/168-lear.html;

http://agenda.liternet.ro/articol/831/Ion-Parhon/A-douasprezecea-noapte.html;

http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cronica-de-teatru-regele-lear-este-femeie-4120506/;

http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=183;

http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=911&editie=46;

http://adevarul.ro/cultura/teatru/spectacolul-regele-leara-s-a-jucat-noua-sala-teatrul-bulandra7_5094cf1c564fa8e2961a6291/2_5094d19e564fa8e2961a62e9.html;

http://yorick.ro/leara-insangerata-la-propriu-si-la-figurat/;

http://www.teatrul-azi.ro/festivalul-uniunii-teatrelor-europene-ute/lady-lear-de-nicolae-prelipceanu-regele-lear-de-w%E2%80%AFshakespe;

http://atelier.liternet.ro/articol/3953/Iulia-Popovici-Tompa-Gabor/Tompa-Gabor-M-au-interesat-intotdeauna-tabuurile.html;

http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=2203&editie=97;

http://www.adevarul.ro/cultura/literar_si_artistic/Maniutiu-_-Miturile_mor_sub_ochii_nostri_0_517748712.html;

www.bulandra.ro;

http://www.teatrul-azi.ro/noutati/thomas-ostermeier-%E2%80%9Enu-mai-cred-cariera-romantica-lui-hamlet%E2%80%9D;

http://atelier.liternet.ro/articol/1320/Liviu-Ornea-Alexander-Hausvater/Eu-nu-pot-sa-separ-arta-de-viata.html;

http://yorick.ro/a-fi-sau-a-nu-fi-nebun-sau-exercitii-de-genialitate/;

http://www.revista22.ro/sunt-un-actor-dependent-de-regizor-30628.html;

http://www.teatrulmic.ro/spectacole/visul_unei_nopti_de_vara.html;

http://www.altiasi.ro/teatru/visul-unei-nopti-de-vara-cronica;

http://www.unatc.ro/cercetare/reviste/concept03.pdf;

http://www.bbc.com/news/magazine-17476117;

http://yorick.ro/peter-brook-teatrul-a-fost-va-fi-si-mai-ales-este-un-pericol/;

https://istoriiregasite.wordpress.com/2013/03/02/bufonul-si-regina/;

http://www.enotes.com/topics/william-shakespeare/critical-essays/shakespeares-clowns-and-fools;

http://www.ziare.com/articole/filme+shakespeare;

http://arhiva.revistafamilia.ro/2005/1-2005/cronica_teatrala.htm;

http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jan/19/shakespeare-modern-staging;

http://www.craiova.ro/evenimente/Festivalul+International+Shakespeare+2012/4516;

http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Shakespeare-via-Craiova*articleID_15430-articles_details.html;

http://www.dailymotion.com/video/xa5gwn_w-shakespeare-hamlet-dir-oskaras-ko_creation;

http://adevarul.ro/cultura/arte/cele-mai-mari-roluri-hamlet-romania-1_50ad4bbe7c42d5a6639277dd/index.html.;

http://www.arcub.ro/agenda_detail.php?id=1053.

http://craiova.tvr.ro/cu-car-ile-pe-fa-a-despre-festivalul-interan-ional-shakespeare_7981.html;

http://www.revistascena.ro/en/interview/thomas-ostermeier-every-generation-writes-its-own-shakespeare-every-zeitgeist-communicates;

http://yorick.ro/vis-implinit-la-craiova/;

http://www.digi24.ro/Stiri/Regional/Digi24+Craiova/Stiri/JURNAL+DE+FESTIVAL+Visul+unei+nopti+de+vara;

http://oradebucuresti.oradestiri.ro/vedetele-scenelor-mondiale-la-festivalul-international-shakespeare#.Ve1nGRGqqko;

https://www.youtube.com/watch?v=3EOVTsLUfuk;

http://www.theatreroyal.org.uk/page/3009/A+Midsummer+Nights+Dream/662;

http://www.shakespeare-festival.de/en/programm/2014/A-Midsummer-Nights-Dream--566/;

http://www.everymantheatre.org.uk/m-shows/propeller-a-midsummer-nights-dream/;

http://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-650/cum-va-place/;

https://www.scribd.com/;

https://www.schaubuehne.de/en/people/thomas-ostermeier.html/ID_Taetigkeit=13;

http://www.theguardian.com/stage/2014/sep/24/thomas-ostermeier-interview-theatre-ibsen-enemy-of-the-people;

https://www.youtube.com/watch?v=kda3dpDhIW4;

http://www.theguardian.com/stage/2011/nov/13/thomas-ostermeier-hamlet-schaubuhne;

http://www.robertwilson.com/butterfly;

https://www.youtube.com/watch?v=WpzgbMnEDko;

http://www.artfilms.co.uk/Category.aspx?CategoryID=9;

http://www.britannica.com/topic/Hamlet-A-Monologue;

http://www.cotidianul.ro/20-de-ani-de-festival-international-shakespeare-236721/;

http://jurnalul.ro/cultura/teatru/festivalul-international-shakespeare-de-la-craiova-extensiune-la-bucuresti-666608.html;

http://www.arcub.ro/archive_detail.php?id=900;

http://news.xinhuanet.com/english/indepth/2012-04/29/c_131559549.htm;

https://www.youtube.com/watch?v=XRyOSDSvjZo;

http://www.shakespearesglobe.com/discovery-space/previous-productions/richard-iii-1;

https://www.sensotv.ro/artele-spectacolului/Spectacole-5142/richard-al-iii-lea-cu-teatrul-national-din-beijing#/0;

http://m.chinadaily.com.cn/en/2015-06/24/content_21085673.htm;

http://yorick.ro/shakeaspeare-al-tuturor-editia-2014-a-festivalului-shakespeare/;

https://www.facebook.com/teatrulnationalradiofonic;

http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Teatru_radiofonic;

http://agenda.liternet.ro/articol/19367/Judy-Florescu-Mihai-Lungeanu/Teatrul-radiofonic-este-pentru-teatromani.html;

http://www.romanialibera.ro/stil-de-viata/timp-liber/a-inceput-festivalul-international-de-teatru-radiofonic-380721;

http://tvr2.tvr.ro/emisiuni/teatru-tv_5084.html;

http://agenda.liternet.ro/articol/8089/Alice-Georgescu/Teatru-nou-Visul-unei-nopti-de-vara.html;

http://yorick.ro/lev-dodin-teatrul-nu-reflecta-viata-ci-o-ghiceste-o-prevede-o-prevesteste-3/

Surse audio/video (selectiv)

Cd-uri audio

Colecția de cd-uri audio „Hamlet după Hamlet”, realizatori: Ion Parhon și Mariana Ciolan;

A douăsprezecea noapte, regia Moni Ghelerter (1953);

Cei doi tineri din Verona, traducere și adaptare radiofonică Mihnea Gheorghiu (1953);

Cum vă place, adaptare radiofonică Mihai Zirra (1962);

Hamlet, regia Mihai Zirra (1963);

Hamlet, regia Adrian Pintea, (1997);

Macbeth, regia Titel Constantinescu (1990);

Regele Lear, adaptare radiofonică Mihnea Gheorghiu (1954)

Visul unei nopți de vară, regia Cristian Munteanu (1987).

Dvd-uri – Spectacole

Hamlet, regia Liviu Ciulei, Teatrul Bulandra, 1993;

Hamlet, regia Ion Sapdaru, Teatrul „Mihai Eminescu” Botoșani, 1998;

Hamlet, regia Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj, 2001;

Hamlet, regia Radu Alexandru Nica, Teatrul Național Sibiu, 2008;

Hamlet – a monologue, regia Robert Wilson, 1995;

Titus Andronicus, Teatrul Național „Marin Sorescu" Craiova, regia Silviu Purcărete, 1992.

Filme

A midsummer night's dream, regia Michael Hoffman, 1999;

Anonymous, regia Roland Emmerich, 2011;

Hamlet, regia Laurence Olivier, cu Laurence Olivier, 1948;

Hamlet, regia Franco Zeffirelli, cu Mel Gibson, 1990;

Hamlet, regia Kenneth Branagh, cu Kenneth Branagh, 1996;

Hamlet, regia Michael Almereyda, cu Ethan Hawke, 2000;

King Lear, regia Trevor Nunn, cu Ian McKellen, 2008;

Looking for Richard, regia Al Pacino, cu Al Pacino, 1996;

O (Othello), regia Tim Blake Nelson, cu Mekhi Phifer, 2001

Othello, regia Oliver Parker, cu Laurence Fishburne, 1995;

Richard III, regia Richard Loncraine, cu Ian McKellen, Annette Bening, 1995;

Romeo and Juliet, regia Franco Zeffirelli, cu Leonard Whiting și Olivia Hussey, 1968;

Romeo+Juliet, regia Bay Luhrmann, cu Leonardo DiCaprio, 1996;

Shakespeare: The animated tales, Tv mini-series (1992);

Shakespeare in love, regia John Madden, 1998;

The merchant of Venice, regia Michael Redford, cu Al Pacino, 2004;

The taming of the shrew, regia Franco Zeffirelli, cu Elizabeth Taylor, 1967;

The tempest, regia Julie Taymor, cu Helen Mirror (Prospera), 2010;

The tragedy of Macbeth, regia Roman Polanski, cu Jon Finch, 1971.



Antonella Cornici
este regizor, conf. univ. dr. la Universitatea Națională de Arte ”George Enescu”, Iași, Facultatea de Teatru, Regie/Master Artele Spectacolului, și manager la Centrul European de Educație și Cultură ARTEMIS



ISBN: 978-606-37-2142-7